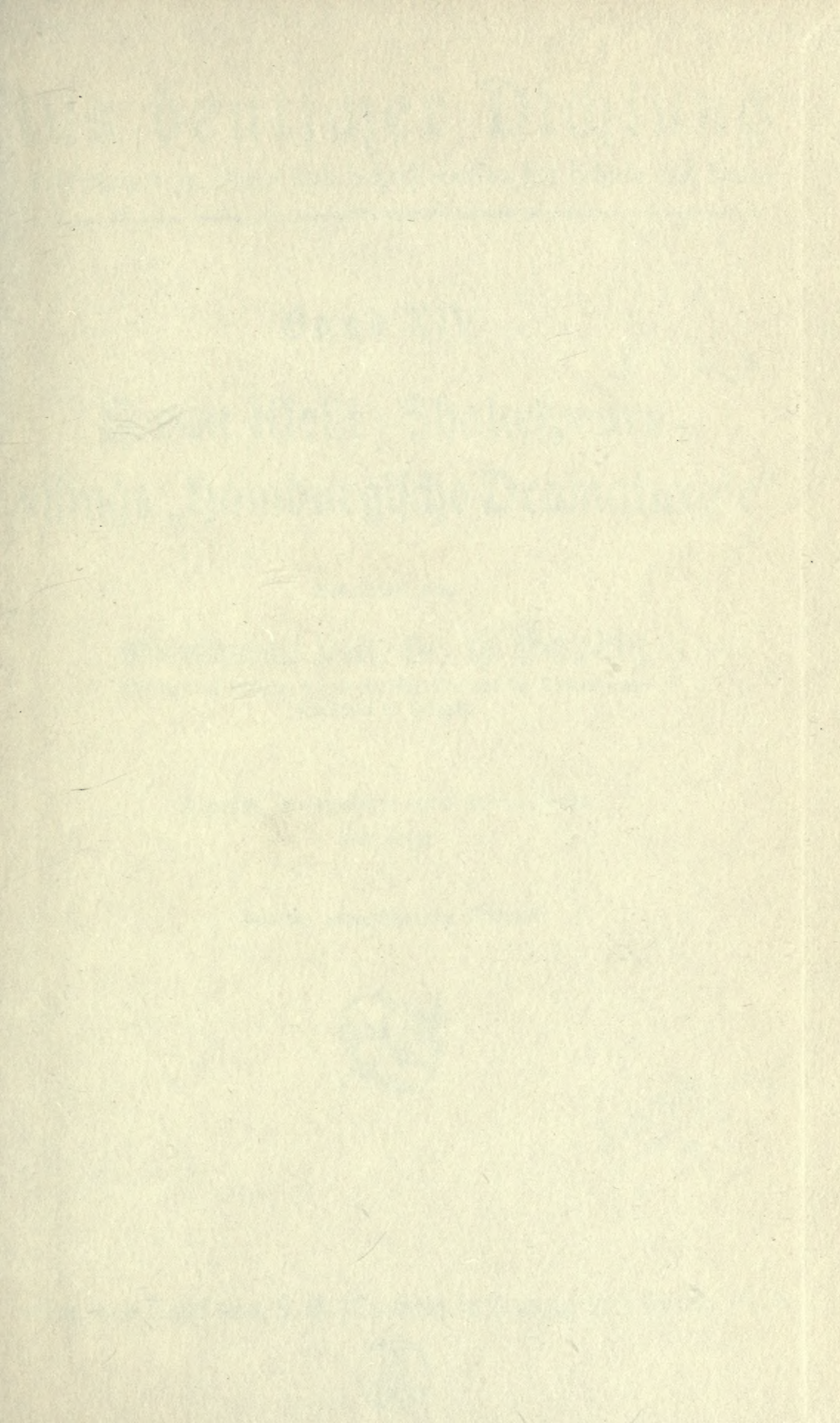








Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Band XIV

H. von Kleist ; Shakespeare ; Lessings „Hamburgische Dramaturgie“

Bearbeitet von

Oberschulrat Prof. Dr. H. Gaudig
Direktor der Höheren Schule für Mädchen und des Lehrerinnenseminars in Leipzig

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage

Zweiter, unveränderter Abdruck



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918



Heinrich von Kleist.



A. Aus Kleists Leben.

Literatur. H. von Kleists Leben und Briefe. Mit einem Anhange von Eduard von Bülow. Berlin, Wilhelm Besser. 1848. — Dr. Adolf Wilbrandt, H. von Kleist. Nördlingen, C. H. Beck. 1863. — Otto Brahm, H. von Kleist. 3. Aufl., Berlin, F. Fontane & Co. 1892. — S. ferner die biographische Einleitung der von Julian Schmidt revidierten und ergänzten Tieckschen Ausgabe der ges. Schriften Kleists (Berlin, Georg Reimer 1859) und die Biographie des Dichters von Adolf Wilbrandt in seiner Ausgabe der Werke Kleists (5 Tle. Berlin, Gustav Hempel). — Heinrich von Treitschke, H. von Kleist. Preußische Jahrb. Bd. 2. Wieder abgedruckt: Historische und Politische Aufsätze, Neue Folge, 2. Teil. Leipzig, S. Hirzel 1872. — Hermann Isaak, Schuld und Schicksal im Leben H. von Kleists. Preußische Jahrb., Bd. 55. — R. Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart, Spemann 1901. — S. Rahmer, Das Kleist-Problem. Berlin, Reimer 1903. — Sp. Wukadinović, Kleist-Studien, Stuttgart und Berlin, Cotta 1904. — H. von Kleists Briefe an seine Schwester Ulrike. Herausgegeben von Dr. A. Koberstein. Berlin, E. H. Schroeder. 1860. — Heinrich von Kleists Briefe an seine Braut. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Karl Biedermann. Breslau und Leipzig, S. Schottländer, 1884.

Vorbemerkung.

Abweichend von dem im „Wegweiser" bisher geübten Verfahren soll der didaktischen Behandlung des „Prinzen von Homburg" eine Einführung in das Leben Kleists voraufgehn. Dürfte nun auch eine Probe der didaktischen Behandlung des biographischen Elements im Unterricht sich für den Schlußband unseres gesamten Erläuterungswerks rechtfertigen lassen, so könnte doch leicht die Wahl der Biographie Bedenken erregen. Es scheint den Zielen des erziehenden Unterrichts zu widersprechen, den Schüler in ein Leben tiefere Einblicke tun zu lassen, das ein warmer Verehrer der Dichtkunst Kleists eine „entsetzliche Krankheitsgeschichte" genannt hat. Zunächst ergibt indes die Geschichte der Biographie Kleists, daß die Biographen, je exakter und je kritischer sie forschten, umsomehr das Gesunde in Kleists Lebensführung herausstellten und die Annahme, Kleists Naturanlage sei pathologisch gewesen, widerlegen konnten. Deutlich tritt im Leben Kleists auf der einen Seite seine Schuld, auf der andern die Übergewalt des über ihm waltenden Schicksals heraus, und zwar erweist es sich als eine Pflicht der Gerechtigkeit, die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen, unter denen er von seiner Geburt an gestanden hat. Man hat es bei Kleist m. E. nicht mit einer

von vornherein krankhaften Anlage zu tun, die jede sittliche Zurechnung unmöglich macht, vielmehr sind die einzelnen Vorgänge nach inneren und äußeren Ursachen meß- und wägbar. Das Recht aber, das Interesse von Jünglingen, die zu einer gesunden, festen und planmäßigen Lebensführung erzogen werden sollen, auf ein an Irren und Wirren so reiches und schließlich unrühmlich und unsittlich ausgehendes Leben hinzulenken, liegt zunächst in der Höhe der Strebensziele, denen dies Leben gewidmet ist; niemals steht Kleist unter der Herrschaft des Gemeinen. Die Fehler Kleists sind die Schattenseiten seiner Tugenden.

Ein weiterer Grund für eine Behandlung von Kleists Leben liegt in der Übersichtlichkeit und elementaren Einfachheit der ganzen Lebensgestaltung. Nicht nur die Kürze und scharfe Gliederung dieses Lebens, sondern vor allem der leicht übersehbare Zusammenhang Kleists mit seiner Zeit, der, so zu sagen, immanente Charakter seiner Entwicklung erleichtern dem Biographen die Arbeit. — Es kommt hinzu, daß Kleists Leben mit seinem spannenden Verlauf, seinen dramatischen Momenten, seinen Höhe- und Tiefpunkten, seinen Peripetien, seinen Katastrophen, seiner Tragik ein Stück erhabenster Poesie ist.

Ferner sei hervorgehoben, daß im Leben Kleists eine Reihe von Ideen und Mächte anschaulich heraustreten, von denen das höhere Kulturleben des deutschen Volkes im Ausgang des XVIII. und im Anfang des XIX. Jahrhunderts bedingt werden. Vor allem ist hochbedeutsam der Umschlag von weltbürgerlicher Denk- und Empfindungsweise zu energischem Patriotismus, der sich in Kleists Leben vollzieht; die große Gewalt des patriotischen Gefühls offenbart sich herrlich in dem, was das Vaterland aus einem Kleist gemacht hat.

Von großer Wichtigkeit ist weiterhin folgendes: Der Schöpfer des charakteristischen Dramas, der nach Wielands und vieler Neueren Urteil eine große Lücke in unserer dramatischen Literatur ausfüllt, die Schiller und Goethe gelassen haben, hat allen Anspruch darauf, nicht nur nach dem Werke gekannt zu werden, das allerdings den Gipfelpunkt seiner dichterischen Entwicklung darstellt; es muß auch der Weg zu dieser Höhe hin geschildert werden. Endlich sei noch von den Bestimmungsgründen für die Auswahl der Biographie Kleists der enge Zusammenhang hervorgehoben, der zwischen Kleists „Prinzen von Homburg" und Kleists Leben besteht. Wohl ist die Dichtung zu völlig selbständiger Existenz von Kleists Personenleben abgelöst, so daß sie auch ohne den Kommentar aus Kleists Leben verständlich ist, aber die Aufdeckung dieses Zusammenhangs ist von eigenartigstem Reiz.

Die Periodisierung von Kleists Leben ist leicht, weil dasselbe nicht sowohl einer geraden, in derselben Richtung verlaufenden, als vielmehr einer wiederholt scharfgebrochenen Linie gleicht. Den ersten scharfen Einschnitt in Kleists Leben bildet sein Entschluß, aus dem Soldatenstande auszuscheiden und zu studieren. Durch diesen Entschluß wird Kleist

autonom, nachdem er bisher unter dem Gesetz seiner Familienüberlieferung und der Verhältnisse gestanden hatte. Die erste Hauptperiode in Kleists Leben, die „erste Tragödie“ (Isaak), ist erfüllt von den verschiedenen Versuchen Kleists, einen Lebensplan zu entwerfen und durchzuführen; das Ziel des ersten Versuchs ist ein Ideal von „Bildung“, das Ziel des zweiten ein Ideal von Poesie. Zwischen diesen beiden Lebensabschnitten liegt ein Abschnitt von nur episodischem Charakter: Kleist sucht als Landmann sein Lebensideal zu verwirklichen. Jene beiden Versuche enden katastrophisch, der erste mit der Verzweiflung am Wissen überhaupt, der andere mit der Verzweiflung an der eigenen dichterischen Kraft. Der zweite Hauptabschnitt im Leben Kleists wird vom ersten durch eine Zwischenstrecke von zwei Jahren getrennt, innerhalb deren Kleist, in einem Staatsamt stehend, der Dichtkunst Valet gesagt hat (Oktober 1803 bis Ende 1805). In der mit dem Ende des Jahres 1805 beginnenden zweiten Periode der Schriftstellerei Kleists bezeichnet „die Hermannsschlacht“ einen bedeutsamen Einschnitt; dies Werk ist das erste, in dem Kleists Dichtung unter dem unmittelbaren Einfluß seiner patriotischen Empfindungen steht. Ihren Höhepunkt erreicht seine patriotische Dichtung im „Prinzen von Homburg“. Auf diese Höhe folgt dann ein jäher Absturz im geistigen Schaffen Kleists und endlich die Katastrophe.

I. Kleists Jugend.

1. Die Kindheit. Im Jahre 1800, als Kleist eben sein 24. Lebensjahr angetreten hatte, schreibt er mit Bezug auf ein in der nächsten Zeit von ihm für sich selbst erwartetes Vollglück: Das wird mir wohl tun nach einem Leiden von 24 Jahren.“ Ist diese Charakteristik seines ganzen früheren Lebens als einer einzigen Leidenszeit sicher auch der Ausfluß einer vorübergehenden Stimmung, so dürfte allerdings doch bei einem Abwägen der von ihm in seiner Jugend erlebten Lust- und Unlustmomente das Ergebnis im Sinn des Pessimismus ausfallen. Einer der wichtigsten Gründe dafür, daß Kleist auch in der Zeit der naiven Daseinsfreude, der Kindheit, nicht zu einer zufriedenen Grundstimmung gekommen ist, liegt in dem Gegensatz zwischen seiner Natur und der Natur seiner Familie, in dem Mißverhältnis zwischen Kleist und dem „Milieu“, in dem er durch seine Geburt stand. Er stammt aus einem der alten preußischen Soldatengeschlechter; sein Vater, Joachim Friedrich, war, als ihm am 18. Oktober 1777 unser Kleist geboren wurde, „Kapitän des hochfürstlich Leopold von braunschweigischen Regiments“ in Frankfurt a. O. Zwar ist zur Charakteristik des Vaters unsers Dichters nichts und zur Charakteristik der Mutter (einer geborenen von Pannwitz) nur wenig überliefert, aber man darf aus der Stellung, die Kleists Familie zu

seiner späteren dichterischen Entwicklung einnimmt, schließen, daß auch im Kleistschen Hause jenes „banausische Wesen des alten Preußentums" herrschte, von dem der preußische Adel erst in der Zeit der nationalen Wiedergeburt nach 1806 frei wurde (Treitschke: Deutsche Geschichte des 19. Jahrh. I, S. 317). Selbst Kleists Stiefschwester Ulrike, an der Kleist mit großer Liebe hängt und die für ihn eine stets opferbereite Liebe besitzt, hat für den dichterischen Trieb seiner Seele, trotzdem er Kleists ganzes Wesen konstituiert, kein Verständnis, sondern bringt ihn sogar zum Abfall von sich selbst. Sonach wird Kleist, der nach dem Urteil seines Hauslehrers ein „nicht zu dämpfender Feuergeist", ein leicht erregbarer, exaltierter und unstäter, aber doch durch bewunderns-werte Auffassungsgabe und großen Wissensdrang ausgezeichneter Knabe, „zugleich der offenste, fleißigste, und anspruchsloseste Kopf von der Welt" war, in seiner Familie wenig Verständnis für die Eigenart seiner Natur, so scharf sie sich ausprägte, gefunden haben. Schwerlich hat ein Glied der Familie das Gesetz, das in der Natur des Knaben waltete, erforscht. Eine Erziehung, welche jenen Wissensdrang in Zucht genommen und auf hohe Ziele hingelenkt hätte, würde unserm Kleist den zwecklosen Umweg über die Soldatenzeit erspart und ihn zwar nicht gerade in das Fahr-gleis gebracht haben, in das ihn später der innere Drang hineinriß, aber doch auf einen Weg, der ihn seinem eigentlichen Lebenswege nahe brachte. Bestimmend bei der von der Familie getroffenen Berufswahl war nicht Kleists eigenste Natur, sondern die Familienüberlieferung; ja es darf wohl kaum von einer Berufswahl gesprochen werden, da die Möglichkeit, ein Kleist könne etwas anderes als Soldat werden, der Familie schwerlich in den Sinn gekommen ist.

Wie ungünstig das „Milieu" der Familie auch sonst noch auf Kleists Entwicklung einwirkte, soll noch an zwei Punkten gezeigt werden: 1) In der Zeit, in die Kleists Jugend fällt, galt es in vielen vornehmen Häusern als ein Beweis gut preußischer Gesinnung, wenn man ein schlechtes Deutsch sprach. Die Auflehnung gegen das Schriftdeutsch ging so weit, daß junge Damen aus den besten Familien einen Bund zur Reinerhaltung des heimischen Dialekts schlossen (Gustav Freytag: Neue Bilder, S. 419). Auch im Kleistschen Hause sprachen die Damen brandenburgisch, sodaß unser Dichter sich später gemüßigt sah, seinen Schwestern und deren Freundinnen Unterricht in der Muttersprache zu geben (Wilbrandt: H. v. Kleist, S. 39 f.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Mangel an sicherem Sprachgefühl, den Kleists Stil erkennen läßt, zum Teil auf den Mangel seiner ersten sprachlichen Bildung zurückzuführen ist. 2) Die Familie ist, wenn sie nicht im wesentlichsten Stücke hinter ihrer Idee zurückbleiben will, auch eine Gemeinschaft der Frömmigkeit und die Hoch-schule derselben; in ihr geschieht die lebendige Fortpflanzung der Religion. Für Kleist haben „die Zeremonien der Religion" jedenfalls schon frühe ihr Heiliges verloren (Br. an Ulrike S. 20), ja, wenn Luthers Begriffs-bestimmung, „daß einen Gott haben nichts anders ist, denn ihm von

Herzen trauen und glauben," zutrifft, so kann von einem religiösen Leben bei Kleist überhaupt kaum die Rede sein; sicher haben die religiösen Vorstellungen, die er besaß, auf sein Tun und Lassen, vor allem aber auf sein Empfindungsleben nicht regulierend eingewirkt. Diese verhängnisvolle Dürftigkeit des religiösen Lebens erklärt sich gewiß in erster Linie aus dem deistisch unfruchtbaren Boden, auf dem Kleist als Kind herangewachsen ist.

Aus dem anfangs verborgenen, später schroff in die Erscheinung tretenden Gegensatz zwischen Kleist und seiner Familie darf aber — das sei im Vorblick bemerkt — nicht der Schluß gezogen werden, als sei Kleist ohne Pietät und ohne Familiensinn gewesen. Vielmehr ist er oft in entscheidenden Fragen von seinem Familiensinn bestimmt worden; sein Herz hat immer den Seinigen gehört, so sehr sie es auch zurückgestoßen haben; und zwar ist Kleists Familiensinn von rechter adliger Art, sofern er den Ruhm und die Ehre seines Geschlechts bei seinem Tun im Auge hatte. Sein titanisches Ringen um eine ideale Tragödie galt dem Versuch, zu so viel Kränzen noch einen auf seine Familie herabzuringen (Br. an Ulrike S. 90).

Im Jahre 1788 starb Kleists Vater; die Mutter folgte ihm 1793 im Tode nach. Kleist aber wurde (wie es scheint, nach dem Tode des Vaters) dem Professor des Hebräischen und Katechismus-Prediger Catel in Berlin übergeben. Übrigens ist der Zeitraum in Kleists Leben von 1788—92 sowohl dem äußeren Verlaufe als der inneren Bedeutung nach fast gänzlich unbekannt.

2. Die Soldatenzeit. Kleist trat in das Regiment 1792; den von ihm geforderten Abschied erhielt er als Sekondeleutnant im Frühjahr 1799. Über den Wert dieser sieben Jahre für seine Entwicklung urteilt Kleist in dem 3. Briefe an seine Schwester (S. 17); hier nennt er sie „sieben unwiederbringlich verlorene Jahre" und schreibt sie in das Verlustkonto. — Von vornherein war Kleist dem Berufe, in den ihn die „blöde" Familientradition gestoßen hatte, nicht von Herzen zugetan gewesen, weil derselbe — nach seiner Aussage — etwas durchaus Ungleichartiges mit seinem ganzen Wesen in sich trug. Den hohen Grad dieser Ungleichartigkeit versteht man, wenn man sich den innern Zustand des preußischen Heeres von 1806 vergegenwärtigt. Es war die Zeit der Künste des Paradeplatzes, der Exerziermeister, des toten Gehorsams, die Zeit, in der (mit Gneisenau zu reden) der preußische Soldat den Antrieb zum Wohlverhalten im „Holze", statt im Ehrgefühle suchte, vor allem die Zeit, in welcher wissenschaftliche Kenntnisse noch nicht eine unumgängliche Vorbedingung für militärisches Fortkommen waren. In einem Heere, wie es Scharnhorst und Gneisenau späterhin schufen, würde sich dem wissenschaftlichen Eifer Kleists eine Bahn aufgetan haben, in der er bei seiner großen Vorliebe für die Kriegswissenschaft gern um den Kranz gerungen hätte.

Die Grundstimmung Kleists in seiner Soldatenzeit kann nur Mißbehagen gewesen sein, wenn auch oft die Stimmungen des Tages jene Grundstimmung überdeckt haben mögen. Das Mißbehagen hat sich jedenfalls in demselben Maße zum Widerwillen gesteigert, als sich bei Kleist ein eigenes Lebensideal in immer schärferen Linien ausbildete und demgemäß die Konflikte seines Herzens mit seinem Berufe an Schärfe zunahmen. Beweise für das Mißverhältnis Kleists zu seinem Beruf sind einige uns erhaltene Auslassungen aus der Junker- und Fähnrichzeit. Die eine ist in Kleists ältestem Gedicht „Der höhere Frieden" enthalten, in dem unser Dichter angesichts eines drohenden Krieges der inneren Güter und Freuden sich bewußt wird, die ihm kein Krieg rauben kann; er nennt den Frieden, „der sich selbst bewährt", die Unschuld, „an Gott den Glauben", des Ahorns dunklen Schatten, der ihn im Weizenfeld erquickt, und das Lied der Nachtigall. Im Jahre 1795 nimmt Kleist am Rheinfeldzuge gegen Frankreich teil; auf dem Marsche träumt er nicht von Kriegslorbeeren, sondern ersehnt den Frieden, damit man die Zeit, die man jetzt so unmoralisch töte, mit menschenfreundlicheren Taten bezahlen könne (Br. an Ulrike vom 25. Februar 1795). Die Richtung aber, in der sich Kleists Glück- und Lebensideal zu gestalten beginnt, läßt ein Stammbuchblatt erkennen, das uns erhalten ist: „Geschöpfe, die den Wert ihres Daseins empfinden, die ins Vergangene froh zurückblicken, das Gegenwärtige genießen und in der Zukunft Himmel über Himmel in unbegrenzter Aussicht entdecken; Menschen, die sich mit allgemeiner Freundschaft lieben, deren Glück durch das Glück ihrer Nebengeschöpfe vervielfacht wird, die in der Vollkommenheit unaufhörlich wachsen, — o wie selig sind sie!"

Unerfindlich ist, wie Brahm (S. 10) aus diesem Erguß optimistische Stimmung herausfühlen kann; wenn man bedenkt, wie traurig für unsern Krieger wider Willen der Rückblick in die Vergangenheit war, wie genußlos seine Gegenwart und wie arm seine Zukunft an weiter Perspektive, so wird man aus jenen Worten sehnsüchtiges Verlangen nach der geschilderten Daseinsweise heraushören. Je schärfer ihm nun der Begriff eines sittlichen, humanen Lebensideals heraustrat, um so schärfer wurde der Unterschied zwischen seinen Wertmaßstäben und denen seiner Umgebung. Er fing nach seinem eigenen Geständnis an, „die größten Muster militärischer Disziplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren", herzlich zu verachten. Die Offiziere hält er für Exerziermeister, die Soldaten für Sklaven; und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es ihm ein lebendiges Monument der Tyrannei. Vor allem aber stürzte ihn die neue Lebensanschauung in sittliche Konflikte: er war (wiederum nach seinem eigenen Bekenntnis) oft gezwungen zu strafen, wo er gern verziehen hätte, oder er verzieh, wo er hätte strafen sollen, in beiden Fällen aber hielt er sich selbst für strafbar. Es waren zwei entgegengesetzte „Prinzipien", von denen er unausgesetzt gemartert wurde; er war immer zweifelhaft, ob er als Mensch oder als

Offizier handeln sollte. Während in einem Heerwesen, das von sittlichen Grundsätzen reguliert wird, der Pflichtenkreis des Offiziers in den Pflichtenkreis der Menschen fällt, schnitten bei dem damaligen Zustande der Armee die beiden Kreise einander; ja Kleist mag oftmals in seinem Mißmut das Gefühl gehabt haben, als fielen sie vollkommen außer einander. Sollte Kleist an dem inneren Widerstreit nicht zu Grunde gehen, so blieb ihm nichts übrig als den Dienst zu verlassen und aus dem „Milieu“ herauszutreten, in das er ohne Selbstbestimmung geraten war. Vorbereitet wurde der Austritt aus dem Soldatenstande durch private Studien in der Mathematik und Philosophie.

II. Die Jahre des Suchens.

1. Die Berufswahl. Es ist ein Gefühl der Selbstherrlichkeit, das Kleist beseelte, als er in freier Selbstbestimmung den neuen Lebensberuf wählte. In das Stimmungsleben des Wählenden führt vortrefflich sein 3. Brief an Ulrike ein, den Kleist allerdings erst während seiner Studienzeit geschrieben hat, der indes einen sicheren Rückschluß gestattet. „Ein freier denkender Mensch“, so heißt es hier, „bleibt da nicht stehn, wo der Zufall ihn hinstößt; er fühlt, daß man sich über das Schicksal erheben könne, ja, daß es im rechten Sinne selbst möglich sei, das Schicksal zu leiten. Er bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich seinen Lebensplan und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen.“ Menschen, die nicht imstande sind, sich einen Lebensplan zu bilden, dünken ihm unwürdig, der Vormundschaft des Schicksals unterworfen. Sie kennen nicht das Warum ihrer Handlungen, dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlungen. „Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gestoßen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäche, wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglück, das sie dann doppelt fühlen.“ Aus diesen Worten spricht das Souveränitätsgefühl eines Menschen, der seiner selbst und des Schicksals Herr zu sein meint; das Geschick eines freien denkenden Menschen ist ihm gleichsam ein mathematisches Exempel, bei dem aus richtigem Ansatz nach richtigem Plane ein richtiges Resultat herausgerechnet wird. Und doch ist gerade Kleist ein Musterbeispiel dafür, daß eben dieser Ansatz häufig falsch gemacht wird, weil der Mensch trotz aller Reflexion auf sich oft den tiefsten Grund seiner Seele nicht erkennt. Als Kleist seinen Lebensplan entwirft, schläft eben in seiner Seele noch der Trieb, der ihn nachmals tyrannisch beherrscht hat. Er, der hier mit der Sicherheit des Durchschnittsmenschen über sich verfügen zu können meint, sollte später das Dämonische seiner Natur spüren. Eine tragische Ironie aber ist es, daß eben der Kleist seine Herrschaft über „den Tyrannen

Schicksal" proklamiert, der nachmals oft dem Schicksal gegenüber alle Selbstbestimmung eingebüßt hat.

Über den Lebensplan, mit dem Kleist aus dem Soldatenstande heraus auf seine neue Lebensbahn tritt, gibt ein Brief Aufschluß, den er vor seinem Austritt an seinen Jugendlehrer schrieb; dieser Brief ist ein Stück Seelengeschichte, in hohem Maße charakteristisch für Kleist und seine Zeit.

In seiner „akademischen Antrittsrede" stellt Schiller bekanntlich den Studienplan des Brotgelehrten und den Studienplan des philosophischen Kopfes einander gegenüber. Kleists Verwandte kannten kein anderes Studium als das Brotstudium, d. h. ein Studium mit dem Zweck, die Bedingungen zu erfüllen, „unter denen man (mit Schiller zu reden) zu einem Amte fähig und der Vorteile desselben teilhaftig werden kann". Man ließ ihm die Wahl zwischen Jurisprudenz und Kameralwissenschaft, nicht ohne ihm die zweifelhafte Aussicht auf Brot in seinem neuen Lebensberuf durch den Gegensatz zu der gewissen Aussicht darauf in dem alten empfindlich gemacht zu haben. Kleists Studienplan ist der reine Gegensatz zu dem Plan des Brotgelehrten: während dieser sein Studium auf den Broterwerb, auf die Verbesserung seines sinnlichen Zustandes abzweckt, gibt Kleist seine bessere wirtschaftliche Lage auf, um seiner Neigung zu den Wissenschaften und dem Verlangen nach idealer Bildung zu folgen; welche Anwendung er einst von seinen Kenntnissen machen und auf welche Art er sich des Leibes Nahrung und Notdurft erwerben wird, weiß er noch nicht. Er beruhigt sich bei seinem guten Willen, keine ehrliche Art von Broterwerb zu scheuen. Daß er ein Amt suchen werde, erscheint ihm selbst zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich, weil ihm die goldene Abhängigkeit von der Vernunft, die man als Träger eines Amtes mit der Abhängigkeit von einem fremden, vielleicht unvernünftigen Willen vertausche, viel zu wertvoll erscheint, als daß er sie jemals werde aufgeben wollen. Jedenfalls will er sich zunächst für das Allgemeine, das Leben, bilden und nicht für das Besondere eines Amts.

Man wird das „Ethos" dieses Bildungsstrebens hochschätzen müssen; Kleist erstrebt die *παιδεία ἐλευθέριος καὶ καλή* der Griechen, welche die Wertung der Bildungsarbeit nach den von ihr zu erwartenden wirtschaftlichen Erfolgen als banausisch brandmarkten und das Streben nach Bildung von dem Lernen für berufliche Zwecke scharf sonderten. (Vergl. O. Willmann: Didaktik als Bildungslehre I, S. 168 fg.) Indes zeigt doch ein Vorblick in Kleists Leben, daß in jenem Studienplan die Keime tragischer Verwicklung lagen. Nach Schiller ist es für den Brotgelehrten charakteristisch, daß er seine Wissenschaft von allen übrigen sondert, für den philosophischen Kopf, daß er das Gebiet seiner Wissenschaft erweitert und, eingedenk der Einheit der Wissenschaften, ihren Bund mit den übrigen wiederherstellt. Seinen festen Standort hat der philosophische Kopf in seiner Wissenschaft; er steht im Mittelpunkt dieser seiner Berufswissenschaft und befriedigt von hier aus seinen Trieb nach enzyklopädischem

Wissen und gerundeter Weltanschauung. Der nächste Beziehungspunkt für seine Tätigkeit bleibt immer *seine* Wissenschaft. Kleist umgekehrt will zunächst nicht *eine* Wissenschaft, sondern *die* Wissenschaft studieren; statt seine Arbeit zunächst an das Besondere zu setzen und dann auf das Allgemeine auszudehnen, will er sie vielleicht aus äußerer Veranlassung einmal auf eine bestimmte Wissenschaft zusammenziehn. Man ahnt vorher, daß es Kleists Bildungsstreben von vornherein an den klaren Ansatzpunkten und an gesunder Methodik fehlen wird. Dazu ein anderes. Wohl besaß Kleist von Haus aus ein kleines Vermögen, aber dieser „zufällige Umstand" schützte ihn (wie er selbst gesteht) nur vor dem tiefsten Elende, vor Hunger und Blöße in Krankheiten. Es war darum durchaus berechtigt, wenn seine Verwandten ihm sein geringes Vermögen vorstellten und auf einen *festen* Lebensplan drangen. Man kann es nur eine jugendliche Fahrlässigkeit nennen, wenn Kleist sich mit seinem guten Willen, keinen ehrlichen Broterwerb zu scheuen, begnügte, übrigens aber sich die Frage nach den Unterhaltsmitteln vom Leibe hielt.

Das, was Kleist aus der alten Bahn in neue Bahnen trieb, war nach seinem eigenen Geständnis das *Verlangen nach Glück*. Das dem jugendlichen Gemüte eigene Glücksverlangen hatte sich bei ihm, weil dem Verlangen so lange Jahre hindurch die Befriedigung versagt geblieben war, zu einem wahren Glückshunger gesteigert. Die Bürgschaft für die Möglichkeit einer Befriedigung des Glücksverlangens ist ihm die Existenz eben dieses Glücksverlangens. „Ein Traum", so argumentiert er, kann diese Sehnsucht nach Glück nicht sein, die von der Gottheit selbst so unauslöschlich in unsere Seele verwickelt ist und durch welche sie unverkennbar auf ein für uns mögliches Glück hindeutet." Worin besteht aber für Kleist das Glück? Kleist selbst antwortet mit einer runden Formel: „Ich nenne Glück nur die vollen und überschwänglichen Genüsse, *die in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen*". Diese Genüsse, so erklärt er sich weiter, die Zufriedenheit unserer selbst (sic!), das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unseres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äußeren Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes unzerstörbares Glück zu gründen. Diese Sätze weisen auf das — allerdings noch junge — philosophische Studium Kleists hin; und zwar genügt bereits das Stichwort „*Würde*", um die Richtung dieses Studiums zu bestimmen: es sind die durch Kant angeregten philosophischen Verhandlungen über das *höchste* Gut, über Glückseligkeit und Sittlichkeit usw., denen sich Kleist zugewandt hat. Jung ist das Studium unseres Philosophen. In seiner „Kritik der praktischen Vernunft" hatte *Kant* darauf hingewiesen, daß die Verbindung der beiden Begriffe Tugend und Glückseligkeit, deren Einheit das höchste Gut ist, entweder *analytisch* oder *synthetisch* sein könne; in jenem Falle seien die Begriffe Tugend und Glückseligkeit nach

ihrer Natur identisch; so daß mit dem einen der beiden Begriffe unmittelbar auch der andere gesetzt wäre, in diesem seien sie verschieden, und bestehe zwischen ihnen eine kausale Verbindung. Die Formel für jenen Fall lautet nach Kant entweder: „Die Tugend ist Glückseligkeit" oder: „Die Glückseligkeit ist Tugend", für diesen: „Die Tugend ist die Ursache der Glückseligkeit" oder umgekehrt. Kleist eignet sich in der obigen Anführung die Formel „Tugend ist Glückseligkeit" an, also die alte stoische Formel. Das hindert ihn aber nicht, gleichfalls in dem Briefe an seinen Jugendlehrer, das Glück als Belohnung der Tugend hinzustellen. Der Unterschied der beiden philosophischen Formeln, die zugleich Lebensformeln sind, ist sehr groß. Nur wenn die Glückseligkeit nichts als Genuß der Tugend, ist das wahre Glück von allen äußeren Umständen, von der „Ordnung der Dinge", „getrennt", nur dann kann es von außen her nicht zerstört werden; nur dann ist das stolze Wort berechtigt, das sich ebenfalls in unserem Briefe findet: „In mir und durch mich vergnügt, o mein Freund! wo kann der Blitz des Schicksals mich treffen, wenn ich es fest im Innersten meiner Seele bewahre!" Andernfalls ist das Glück abhängig von dem äußeren Verlauf der Dinge, der das Glück bringen aber auch nicht bringen kann. Die Verwirklichung des höchsten Gutes gehört ja nicht der sichtbaren Welt an; sie ist bei Kant ein Postulat der praktischen Vernunft.

Kant hatte gegen alle frühere Sittenlehre den Vorwurf erhoben, sie sei eudämonistisch, weil in ihr der Wille durch die Vorstellung der Lust, durch das Streben nach Glückseligkeit bestimmt werde. Auch diejenigen Moralsysteme bezog er unter dies Urteil ein, die sich auf den Satz stellten: „Die Tugend ist Glückseligkeit". Kleist hatte nach seiner eigenen Äußerung das Gefühl, er vermindere die Würde der Tugend, wenn er das Glück als Belohnung der Tugend hinstelle und mithin jenes als Zweck, diese als Mittel behandle. Doch kann er sich offenbar nicht zu dem Kantschen Rigorismus entschließen, weil in seiner Seele der Wille zum Glück das Primäre war; die Tugend um der Tugend willen zu lieben scheint ihm „das Eigentum einiger weniger schönen Seelen" zu sein. Über sein kritisches Bedenken kommt er mit einem Sophisma hinweg, indem er den Eigennutz beim Tugendstreben als den Eigennutz der Tugend selbst bezeichnet. — Ganz bezeichnend für den Stand seiner philosophischen Bildung aber ist sein Geständnis, von der Tugend, über die er mit so viel Lebhaftigkeit spreche, keinen klaren und deutlichen Begriff zu haben. Wie der Faust Goethes keinen Namen für seinen Gott hat, da alles Gefühl ist, so erscheint Kleisten die Tugend, der er mit der innigsten Innigkeit entgegenstrebt, „ein hohes, erhabenes, unnennbares Etwas", für das er vergebens ein Wort sucht.

Zwei Punkte sind es vor allem, die, auch abgesehen von der Unbestimmtheit der verwerteten philosophischen Begriffe gegen die Formulierung des Kleistschen Lebensideals ernste Bedenken erregen. Zunächst die allzugroße Weite der Formel: Ein sittliches Lebensideal zielt auf

die Hervorbringung eines einheitlichen sittlichen Lebenswerks; es ist erreichbar in der Form eines besonderen Berufs, durch den die allgemeinen sittlichen Forderungen eine konkrete Gestalt annehmen. Dieser Beruf kann aus den bestehenden Berufsarten gewählt sein, es kann ihn aber auch das Individuum nach seinen eigensten Bedürfnissen sich selbst abgesteckt haben. Kleist bleibt (allerdings im Sinne seiner Zeit) bei den allgemeinen sittlichen Forderungen stehn. Es wird sich zeigen, wie verhängnisvoll für Kleist der Mangel eines streng- und scharfumschriebenen Lebensberufs war. — Ist so die Formel, auf die hin Kleist es mit einem neuen Leben wagt, zu weit, so leidet sie auf der andern Seite an zu großer Enge. Nach Aristoteles besteht die Eudämonie oder Wohlfahrt in der Betätigung aller Tugenden und Tüchtigkeiten, besonders der höchsten; am höchsten steht ihm die Funktion des wissenschaftlichen Erkennens, ihr am nächsten steht die Betätigung der ethischen Tugenden; in weitem Abstande folgt die Ausübung der wirtschaftlichen und animalischen Funktionen. (Vergl. Paulsen: System der Ethik 2. Aufl. S. 217 fg.). Kleist begründet seine Wohlfahrt nur auf die Betätigung der ethischen Tugenden, während er trotz seiner leidenschaftlichen Begierde nach Bildung den Beitrag der wissenschaftlichen Erkenntnis zu seinem Glück gar nicht in Anrechnung bringt.[1]) In Summa: Das Bild dessen, was er werden soll, steht nur mit unsichern Umrissen vor der Seele Kleists.

2. Die Frankfurter Studienzeit. Kleists Absicht war es, zunächst ein Jahr in Frankfurt zu studieren. Gewiß insofern kein glücklicher Gedanke, als er so äußerlich in dem „Milieu" blieb, aus dem er innerlich herausgetreten war. Auf seinem Arbeitsplan für dies Jahr standen reine Mathematik und reine Logik, ferner Übungen in der lateinischen Sprache und ein Kolleg über literarische Enzyklopädie. Für die Folgezeit dachte er sich dem Studium „der höheren Theologie", der Mathematik, der Philosophie und der Physik zu widmen. Bei diesem Arbeitsplan fällt der abstrakte Charakter der Mehrzahl der erwählten Fächer auf; man erkennt, wie fest noch in Kleist der auf Anschauung drängende dichterische Trieb schlief. — Während der ersten Zeit seines Studiums, die er wirklich in Frankfurt verbrachte, fühlte Kleist, wie er

[1]) Zu den Irrtümern der Kleistbiographen, die durch ihr Alter ehrwürdig sind, gehört die Meinung, der aus dem Offizierstande austretende Kleist sei, wie es Isaak a. a. O. S. 440 ausdrückt, „ein enthusiastischer Anhänger jener ästhetischen Revolution" gewesen, deren Hauptstimmführer Schiller und Goethe waren. Vergl. namentlich Wilbrandt: H. von Kleist S. 20 fg. Der ästhetische Mensch war nicht das Ideal, nach dem Kleists Entwürfe zielten. Während Schillers Ziel in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung, um mit W. v. Humboldt zu reden, „die Totalität in der menschlichen Natur durch das Zusammenstimmen ihrer geschiedenen Kräfte in ihrer absoluten Freiheit" war, bildet Kleist seine Kräfte nur in ihrer Vereinzelung und mit der schroffsten Einseitigkeit aus. Vor allem aber findet man keine Spur davon, daß Kleist den Einfluß der schönen Kunst auf die Kultur des Menschen gewürdigt und in ihr das Mittel gesehn habe, um dem Menschen von einem beschränkten zu einem absoluten Dasein zu verhelfen.

es selbst der Schwester schreibt, an der Sicherheit, mit welcher er die Gegenwart benutzte, und an der Ruhe, mit welcher er in die Zukunft blickte, das „unschätzbare Glück“ eines festen Lebensplans.[1]) Das „hohe Ziel“, das er sich gesteckt hatte, lenkte alle seine Gedanken, Empfindungen, Handlungen auf ein Ziel; alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers strebten nach einem gemeinschaftlichen Ziele. (Vergl. den 3. Brief, S. 18.) Es war nicht akademische Scheinarbeit, die Kleist trieb; Dahlmann bestätigt, er habe aus Kleists Kollegienheften gesehn, daß Kleist ernste, nicht bloß dilettantische Universitätsstudien gemacht habe. Kleist selbst bescheinigt sich, er habe sich ein Ziel gesteckt, das die ununterbrochene Anstrengung aller seiner Kräfte und die Anwendung jeder Minute Zeit erfordere; er wollte fast, um ihn selbst zu zitieren, das Unmögliche möglich machen (s. den 2. Brief an Ulrike). Es ist eine despotische Energie, die Kleist entfaltet; er despotisiert seine eigene Natur, indem er sie einem einzigen Triebe unterjocht. Wenn Schiller mit seinem Satze Recht hat, daß der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, so ist Kleist während seines Studiums wenig zum Gefühl seines Menschentums gekommen. Bei Kleist droht der Mensch ganz im Arbeiten unterzugehn. Er ist der reine Gegensatz des „ästhetischen“ Menschen, der sich zur Darstellung schöner Persönlichkeit bestimmt hat. Die Folgen dieses mußelosen, krankhaften Arbeitens lassen sich vorausberechnen. Kleist selbst glaubte später, durch die übermäßige Anstrengung in dieser Zeit seine Gesundheit untergraben und den Grund zu der Verstimmung seines Gemütes gelegt zu haben. Ferner muß ihm über aller Denkarbeit die Freude am Denken und damit die Quelle der Denkenergie verloren gehn. Vor allem aber wird sich seine Natur gegen die despotische Knechtung durch einen Trieb auflehnen. Den Bericht über die bereits eingetretene Gegenwirkung gegen die schroffe Einseitigkeit seiner Lebenstätigkeit gibt der Brief an Ulrike vom 12. November 1799. Das Herz ist es, das Einspruch erhebt; das Herz, welches bei der Beschäftigung mit ernsthaften, abstrakten Dingen leer ausgehn muß, ja, das bei dem ewigen Beweisen und Folgern fast zu fühlen verlernt. Um das Glück zu suchen, war Kleist ausgezogen; das Glück aber (so bekennt er jetzt) wohnt nur im Herzen, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Damit nun das Glück in seinem Herzen nicht völlig ersterbe, meint Kleist es zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden beleben zu müssen. Vor allem aber meldet das Herz jetzt seinen Anspruch auf ästhetische Lustgefühle und auf Freundschaft an. „Man müßte, so spricht er Goethe nach, wenigstens täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehn, ein sanftes Lied hören — oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden.“ Hat Kleist bisher in schroffer Einseitigkeit sich ganz der intellektuellen Bildung gewidmet, so erkennt er nun auch die Notwendigkeit an, den „menschlicheren Teil“ seines Wesens zu bilden.

---

[1]) S. den 3. Brief an Ulrike, der übrigens früher als der von Koberstein an 2. Stelle abgedruckte geschrieben ist.

Mit großer Selbstgewißheit, mit vollem Vertrauen in die Richtigkeit seines Entschlusses hatte Kleist den neuen Lebensweg betreten; im Anfang seiner Studienzeit hatte er (s. o.) mit Sicherheit die Gegenwart benutzt und in die Zukunft geblickt. Im Anfang des zweiten Halbjahrs hingegen stellt sich eine gewisse Unsicherheit ein. Als Luther sich von der Lehrautorität der römischen Kirche losrang, machte ihn ab und zu der scharfe Gegensatz seiner Anschauung zu der herrschenden in seiner Selbstgewißheit irre, und er rief aus: „Bin ich denn allein weise?“ In ähnlicher Weise litt, um Kleines mit Großem zu vergleichen, die Sicherheit und Festigkeit Kleists unter dem Gegensatz zwischen seinen „Absichten und Entwürfen“ und denen seiner gesamten Umgebung. Sein Lebensplan wurde nicht verstanden, wie er bitterlich klagt, und darum glaubte er, würde er nicht gebilligt; gegen einen Plan aber, den unter so vielen Menschen keiner verstehe und billige, sei Mißtrauen berechtigt. Er vergleicht sich einem Münzensammler, der seine aus dem Gebrauche gekommenen Schaumünzen auf ihre Echtheit gern von einem Kenner prüfen lassen möchte. Also: Kleist hängt von den Werturteilen seiner Umgebung ab. Das ist um so verwunderlicher, als er den Grund, warum man ihn nicht verstand, in der Ungleichartigkeit der von ihm und seiner Umgebung gehegten Meinungen, Interessen, Wünsche und Hoffnungen richtig erkannte. Oftmals hat Kleist späterhin das Glück des unverwirrten, sichern Gefühls gepriesen, an sich selbst spürt er jetzt das Unselige der inneren Unsicherheit.

Während seiner Militärzeit war Kleist, je mehr er aus seinem Milieu herauswuchs, innerlich vereinsamt. Es mußte für das Gemütsleben Kleists verhängnisvoll werden, daß er auch in Frankfurt sich außer seiner Schwester Ulrike niemandem anschließen und aufschließen konnte. Sein Interesse war allen so fremd und unverständlich, daß sie ihm wie aus den Wolken zu fallen schienen, wenn sie etwas davon ahnten. Er machte einige Versuche, sein Interesse ihnen näher zu bringen; die Versuche mißlangen, und er verzichtete darauf, verstanden zu werden; „ich werde mich dazu bequemen müssen, schreibt er, mein Interesse immer tiefer in das Innerste meines Herzens zu verschließen.“ Dabei war das Verlangen Kleists, verstanden zu werden, sehr stark; „Vorsätze und Entschlüsse wie die meinigen, gesteht er, bedürfen der Aufmunterung und Unterstützung mehr als andere vielleicht, um nicht zu sinken.“ Er ist nicht der Mann, das Martyrium des Verkanntwerdens ohne Schaden für die Energie seines Strebens zu ertragen. Verstanden wenigstens möchte er gern sein, wenn auch nicht gelobt; verstanden, wenn auch nur von einer Seele. Auf den „Lohn“, verstanden zu werden, kann er bei der Ausführung seiner großen Entwürfe nicht verzichten. Den Lohn, der in der Ausführung dieser Entwürfe selbst, in dem unmittelbaren Genuß des eigenen Geistes liegt, würdigt Kleist nicht.

Und noch eins. Kleist hatte das lebhafte Bedürfnis, nicht nur seine Interessen, sondern auch seine Person in der Gesellschaft anerkannt zu

sehen. Sein Bewußtsein von seinem „Eigenwert" erzeugte in ihm das Verlangen, diesen Eigenwert auch von der Gesellschaft gewürdigt zu sehn. Die Voraussetzung für diese Würdigung durch andere ist die Fähigkeit durch geschickte Selbstdarstellung den Eigenwert anschaulich und erkennbar zu machen. Die Möglichkeit, seinen Eigenwert zur Anerkennung zu bringen, bestand aber für Kleist in Frankfurt nicht, denn in der Gesellschaft, in der er verkehrte, hatten die Werte, die ihm als die höchsten galten, keinen Kurs. Zwischen seinen höheren Interessen und den „gemeinen" Interessen der Gesellschaft gähnte eine unüberbrückbare Kluft. Bezeichnend ist das Beispiel, das Kleist anführt, um seine Lage zu schildern: Er hat einen mathematischen Satz ergründet, dessen Erhabenheit und Größe ihm die Seele füllt; voll des Eindrucks tritt er in die Gesellschaft, kann sich niemand mitteilen und muß nun leer und gedankenlos erscheinen, obwohl er voll Gefühl und voller Gedanken ist.

Um die gesellschaftliche Lage Kleists ganz zu verstehn, ist aber noch jenes Gefühl der „Ängstlichkeit", „Beklommenheit", „Verlegenheit" psychologisch zu erklären, von dem Kleist öfter in der Gesellschaft befallen wurde und das ihn ganz aus derselben zu verscheuchen drohte. Dabei gewinnt man einen interessanten Zug zur Charakteristik der Kleistschen Geistesart. Während Kleist über einem Problem grübelte, waren alle Kräfte seines Geistes auf einen Punkt so fest konzentriert, daß, um mit Schopenhauer[1]) zu reden, die ganze übrige Welt ihm verschwand und sein Gegenstand ihm alle Realität ausfüllte. (S. unten!) Dieser Zustand der starken Konzentration hörte nicht mit der Lösung des Problems sofort auf, sondern setzte sich unter dem Druck der Begeisterung für das Gefundene darüber hinaus als ein Zustand von längerer Dauer fort. Kam nun Kleist in diesem Zustand zur Gesellschaft, so war er nicht imstande, die „Vernünftigkeit, ruhige Fassung, abgeschlossene Übersicht, völlige Sicherheit und Gleichmäßigkeit" zu bewähren, die nach Schopenhauer für den „wohlausgestatteten Normalmenschen" charakteristisch sind. Traten an ihn die kleinen Anforderungen des gesellschaftlichen Lebens heran, so hatte er gleichsam nicht soviel „Verstand" disponibel, um ihnen schnell genügen zu können. Darum konnten ihn die „abgeschmacktesten Neckereien des albernsten Mädchens" in die größte Verlegenheit bringen; darum geriet er in jene „Beklommenheit", die ihn nach seinem Geständnis in die lächerlichsten Situationen versetzte. Kleist empfand seine gesellschaftliche Lage mit großem Mißbehagen, wenn er sich auch zu seinem Troste sagte, daß sein Zweck nicht die Bildung für die Gesellschaft sei, und wenn er sich auch hinter der trotzigen Erklärung verschanzte, sein Betragen solle jetzt nicht gefallen, sein Ziel solle für töricht gehalten werden. Die Hoffnung auf eine zukünftige Anerkennung, gleich der, die der zuerst auch verlachte Kolumbus fand, konnte den nach Würdigung seines Eigenwerts Begierigen für den gegenwärtigen Mangel an Anerkennung nicht völlig entschädigen.

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung. II. Bd., 5. Aufl., S. 445.

Man versteht das Leben Kleists in wichtigen Wendepunkten nicht, wenn man nicht in seiner Empfindlichkeit für andere Werturteile über ihn eine scharf ausgezogene Linie seines Charakters erkennt.

Die Jugend ist das Alter, in dem der Mensch sich dem Menschen vertraut, mitteilt, erschließt. Es mußte natürlich für die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Kleist und seiner Umgebung von einschneidender Wichtigkeit sein, daß er in dieser Zeit aus sich selbst ein Geheimnis zu machen gezwungen war. Die innere Einsamkeit, in die sich Kleist später einsiedlerhaft zurückzieht, erklärt sich nicht aus der stolzen Selbstgenügsamkeit einer in sich befriedigten Natur, sondern aus der Furcht einer an sich mitteilsamen Natur, nicht verstanden und nicht gebilligt zu werden. Von diesem Standpunkt ist die oft ins Komische fallende Geheimnistuerei Kleists gegenüber seinen nächsten Vertrauten zu beurteilen (s. unten).

Während des Denkens zeigte der Geist Kleists, das sahen wir, eine starke Konzentration; er steht gleichsam unter dem Despotismus der Gedanken. Folgende Erzählung dient als Beleg: Eines Tages kommt Kleist um Mittag aus dem Kolleg und geht in das Zimmer, um den Rock zu wechseln; aber, in seine Gedanken verloren, zieht er sich bis aufs Hemd aus und schickt sich an, ins Bett zu steigen, als sein Bruder dazu kommt und ihn durch lautes Lachen zum Bewußtsein seines Tuns bringt (Wilbrandt a. a. O. S. 41). Ein Problem, das Kleist aus dem Kolleg heimbegleitet hat, beschäftigt ihn so stark, daß sich an das mit Bewußtsein gewollte Ausziehn des Rocks unter dem mitwirkenden Einfluß der Situation eine Reihe unbewußter Handlungen, nämlich der Einzelhandlungen anschließt, die auf das Ausziehen des Rocks regelmäßig folgen. An Sokrates aber und die Organisation seines Geistes erinnert es, wenn Kleist inmitten einer lebhaften Erzählung plötzlich verstummte und still dasaß, als ob er allein da sei: eine Wendung der Erzählung oder eine durch Ideenverbindung herbeigezogene Vorstellung oder auch ein unvermittelt auftauchender Gedanke rissen den Erzähler aus seiner Gedankenbahn und ließen ihn die Welt um sich vergessen. Es handelt sich hier nicht, wie Wilbrandt meint, um „Unarten“ des Kleistschen Geistes, sondern um Erscheinungen und Folgen seiner genialen Natur, die ihn zu der tiefen Versenkung ins Objekt befähigte. Dieses bis zur Selbstvergessenheit gesteigerte Sichverlieren in Gedankengänge beobachtete später besonders Wieland, als Kleist in seinem Hause am Robert Guiskard schuf. Während des Gesprächs schien ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen „wie ein Glockenspiel“ aufzuziehn; Kleist vernahm dann nichts mehr von dem, was man ihm sagte, und blieb jede Antwort schuldig. Bei Tische murmelte er etwas zwischen den Zähnen, indem er dabei die Miene eines Menschen hatte, der sich allein glaubte oder mit seinen Gedanken an einem andern Ort und mit ganz anderen Gegenständen beschäftigt war. Eine richtige Würdigung dieser Zustände findet man bei E. von Hartmann (Philosophie des Schönen S. 535 f.) Er schildert unter der Überschrift: „Die produktive Stimmung“ einen Zustand, der durch eine

tiefinnerliche Konzentration des Geistes charakterisiert ist, mit welcher eine Verdunklung oder ein Erlöschen der Sinneswahrnehmung Hand in Hand geht. Der von der produktiven Stimmung ergriffene Künstler (so schildert Hartmann weiter) schließt entweder die Augen oder verliert mit offenen Augen und Ohren die Wahrnehmung der Außenwelt, indem durch völlige Abwendung der Aufmerksamkeit von derselben Seelenblindheit und Seelentaubheit eintritt. Diese Selbstvergessenheit und Weltvergessenheit kann ganz plötzlich, ungesucht und unbequem für den Künstler, ja gleichsam zum Hohn auf die Situation, in der er sich befindet, eintreten; als Beispiele für eine solche Situation führt Hartmann eine fröhliche Gesellschaft, eine angestrengte Fußwanderung, das Stolpern über einen Rinnstein, das Stehen auf einer Leiter im Bibliotheksaal an. Es bleibt nur noch hinzuzufügen, daß dieser Zustand der Selbst- und Weltvergessenheit alle Stufen der künstlerischen Tätigkeit und der Denkarbeit begleiten kann, wenn sie nur jene starke Konzentration der Seelenkräfte erfordern.

Wissensdrang hatte Kleist auf die Universität geführt; Beweise für die Stärke dieses Triebes wurden oben gegeben. Neben diesem Lerntriebe, der seiner Natur nach ein Stofftrieb ist, machte sich stark der Lehrtrieb, also ein Formtrieb, geltend. Er leitete die Lektüre der jungen Damen seiner Verwandtschaft und Bekanntschaft, bildete sie im Gebrauch ihrer Muttersprache, hielt seine Familie und andere zum Besuch eines Kollegs in der Experimental-Physik bei Professor Wünsch an und las selbst den Damen von einem eigens dazu erbauten Katheder ein Privatissimum über Kulturgeschichte. Aber mehr noch. Nicht nur die intellektuelle, sondern auch die sittliche Bildung seiner Umgebung ließ sich Kleist angelegen sein. Als Objekt seiner erziehlichen Arbeit lernen wir seine Stiefschwester Ulrike kennen. Der ganze (in Bruchstücken bereits öfter angeführte) 3. Brief ist eine einzige pädagogische Lektion, die er der Schwester hält. Planmäßig angelegt, strebt die Lektion ihrem Ziele zu und legt Beweis für die Kunst Kleists ab, den fremden Willen zu lenken.

So zeigt also Kleist neben dem Verlangen, lernend Wissensstoff sich anzueignen, das Streben, den Wissensstoff zu formen und lehrend andern zur Aneignung zu bringen; neben der Bereitwilligkeit, sich bilden zu lassen, das eifrige Verlangen, andere zu bilden. Man möchte meinen, aus dieser Verbindung von Lerneifer und Lehreifer müsse bei Kleist das feste Verlangen nach einem akademischen Lehramt hervorgehn.

In die Frankfurter Zeit fällt auch Kleists Verlobung. Er verlobte sich im Anfang des Jahres 1800 mit Wilhelmine von Zenge, der Tochter des Obersten von Zenge, derzeitigen Kommandeurs des Frankfurter Regiments; freundnachbarliche Beziehungen hatten die engeren Herzensbeziehungen der beiden angebahnt. In eben jenem 2. Briefe an Ulrike, in dem Kleist über seine Vereinsamung so bittere Klage führt, erkennt er an, im Zengeschen Hause allerdings gelinge es ihm zuweilen, „recht froh“ zu sein. „Die älteste Zenge, Minette, so berichtet er von seiner zukünftigen Braut, hat sogar einen feineren Sinn, der für schönere

Eindrücke zuweilen empfänglich ist; wenigstens bin ich zufrieden, wenn sie mich zuweilen mit Interesse anhört, ob ich gleich nicht viel von ihr erfahre." Diese Worte leiten auf den Hauptquell der Liebe Kleists zu Wilhelmine hin: begierig sich selbst zu erschließen, glaubte Kleist in Wilhelmine eine Seele gefunden zu haben, in die er, sozusagen, sein ganzes Wesen hineingeheimnissen und überströmen konnte. Dem, der die Dokumente des Kleistschen Liebeslebens, seine Briefe an Wilhelmine, liest, fällt der fast gänzliche Mangel an lyrischem Duft auf. Es ist die Stimmung der didaktischen Dichtweise, die über Kleists Briefen liegt; Ergüsse unmittelbarer Empfindungen sind selten eingesprengte Bruchstücke. Wohl mag das Liebesleben der beiden, wenn sie von Person zu Person verkehrten, reicheren Empfindungsgehalt gehabt haben, aber ein Weben in namenlosen Gefühlen, das „Tumbe" der Liebe, war Kleists Sache nicht; sein Empfinden ist durchweg unlyrisch. — Der Wert eines Verlöbnisses konnte für Kleist, nach seiner ganzen Empfindungsweise zu urteilen, zunächst nur in der Bedeutung liegen, die dasselbe für seine „Bildung" gewann. Das Verlöbnis kommt vor allem als Anbahnung einer Bildungsgemeinschaft in Betracht. In dem 3. Briefe an Ulrike stattet der Dichter seiner Schwester den ausgiebigsten Dank ab für das, was sie ihm ist; er bekennt sich als ihren Schuldner, weil sie ihn in seinen Entschlüssen gestützt, seine Grundsätze hat reinigen helfen. „Deine Mitwissenschaft meiner ganzen Empfindungsweise", so bekennt er, „deine Kenntnis meiner Natur schützt sie . . . vor ihrer Ausartung." Wäre sie nicht seine Schwester, so würde er stolz darauf sein, das Schicksal seines ganzen Lebens an das ihrige zu knüpfen. Die Voraussetzung für eine solche Einwirkung Ulrikes auf Kleist war ihr Verständnis für seine Natur. Kleist war nicht der Mensch, der sich wider seinen Willen durch Druck und Stoß von außen bestimmen ließ; wohl aber öffnete er sich selbst sehr bereitwillig Einwirkungen, die aus genauer Kenntnis seines Wesens hervorgingen. Wilhelmine von Zenge war, soweit man urteilen kann, keine reiche Frauennatur; vor allem fehlte ihr die Fähigkeit, Kleist ganz zu verstehen. Sie war Kleist nicht kongenial. Die Behauptung beruht, da wir keine Zeugnisse von zeugnisfähigen Personen über sie und auch fast keine Briefe von ihr besitzen, auf einem Rückschluß aus der Tatsache, daß Kleist sich ihr nie völlig anvertraut hat (s. unten!). Damit aber ist die Möglichkeit von vornherein so gut wie abgeschnitten, daß Wilhelmine von sich aus auf Kleists innere Entwicklung bestimmenden Einfluß gewinnt. Es ist müßig, an den wichtigsten Einschnitten und Wendepunkten eines tragischen Verlaufs die Umstände zu bestimmen, die den Lauf der Dinge zu einem glücklichen Ende hätten hinlenken können; indes drängt sich bei dem Verlöbnis Kleists doch der Gedanke auf, wie anders sich sein Schicksal hätte wenden können, wenn er in die Bildungsgemeinschaft mit einem Weibe getreten wäre, dem er sich, wie er sich selbst kannte, erschloß, ja, das vielleicht ahnend ihn noch tiefer als er selbst durchschaute.

Treitschke urteilt, Wilhelmine habe Kleist nie beglückt, und begründet

diese Behauptung durch den Hinweis auf die Briefe an Wilhelmine. Wenn indes auch die Form dieser Briefe eine „dürre, doktrinäre Prosa“ ist und der Inhalt an schulmeisterlicher Lehrhaftigkeit leidet, so ist doch jene Behauptung falsch, denn die bildnerische Arbeit am Geiste und an dem Herzen Wilhelmines ist für Kleist ein Quell der größten Freude. Wilhelmine war bereit, sich von Kleists Hand wie bildsamer Ton formen zu lassen; sie hatte die Selbstlosigkeit, für ihn nichts als Objekt zu sein. Kleists Wesen zeigt ein interessantes Nebeneinander weiblicher Bestimmbarkeit und männlicher Tatkraft; es verbindet sich in ihm die Bereitwilligkeit, sich bestimmen und sich bilden zu lassen, mit dem Verlangen, andere zu bestimmen und zu bilden. Das letztere fand bei Wilhelmine reichliche Befriedigung.

Überschaut man das Leben Kleists als ein Ganzes, so erscheint das Verlöbnis mit Wilhelmine als eine Episode; der objektive Wert desselben ist gering: Wilhelmine hat Kleist seinem eigentlichen Lebensberufe nicht näher gebracht. Hingegen hat Kleist aus seinem Verlöbnis eine große Summe einzelner Glücks- und Lustempfindungen gezogen, neben denen die Unlustempfindungen kaum in Rechnung zu stellen sind. Wie sich für Wilhelmine die Bilanz zwischen Freude und Schmerz gestaltet, kann nicht genauer bestimmt werden, da ihre Empfindungsfähigkeit für beides nicht bekannt ist; Kleist selbst indes bezeugt der Braut: „Dir hat die Liebe wenig von ihren Freuden, aber viel von ihrem Kummer zugeteilt; du hättest ein so ruhiges Schicksal verdient, warum mußte der Himmel dein Loos an einen Jüngling knüpfen, den seine seltsam gespannte Seele ewig unruhig bewegt“ (Br. vom 14. April 1801).

In dem oben wiederholt angeführten Briefe, in dem Kleist bei seinem Übergange auf die Universität sein Lebensprogramm entwickelt, hatte er gehofft, sich nie das Joch eines Amtes auferlegen zu müssen. Der Gedanke, Wilhelmines Geschick an das seinige zu binden, zwang ihn zu dem Entschlusse, sich nun doch für ein Amt zu bilden. Der erste der uns erhaltenen Briefe an Wilhelmine — er ist noch vor der Verlobung geschrieben — zeigt uns Kleist, wie er, dem „Herkules“ vergleichbar, am fünffachen Scheidewege steht und sinnt, welchen Weg er wählen soll: die Jurisprudenz, das diplomatische Fach, das Finanzfach, ein akademisches Amt, die Ökonomie sind die fünf Wege, unter denen er sich für einen entscheiden soll. Es handelt sich für Kleist nicht um eine freiwillige Entscheidung, die er fällen, sondern um einen Zwang, dem er nachgeben soll. Wenn nun Kleist in der Zwangslage, wählen zu müssen, mit der Entscheidung für einen bestimmten Beruf zögert, so ist es die Angst vor der Unberechenbarkeit der Folgen eines entscheidenden Schritts, die ihn hindert, mit energischer Entschlossenheit sich selbst zu zwingen. Bei seinen Reflexionen über jene fünf Möglichkeiten wägt er die Wünsche seines Herzens gegen die Forderungen der Vernunft ab; „aber die Schalen der Wage schwanken unter den unbestimmten Gewichten.“ Während er die beiden ersten Berufsarten schlechtweg verwirft, bemerkt er bei dem Finanzfach, das ganz außer dem Bereich seiner Neigung liegen muß: „Das

wäre etwas. Wenn mir auch der Klang rollender Münzen eben nicht lieb und angenehm ist, so sei es dennoch." Wenn sich Kleist für diesen Beruf entscheiden sollte — und er tut es wirklich — so kann sein Entschluß nur ein halber Entschluß sein, denn ein Mensch, der so wie Kleist unter der Herrschaft seiner Natur steht, kann sich nicht durch ein trotziges „Dennoch" selbst überwältigen. In diesem Berufe kann nie auch nur ein Kompromiß zwischen seinen Neigungen und seinen Pflichten zu stande kommen. Der Kreis seiner Neigungen und der Kreis seiner Pflichten werden dann das ungünstigste Lagenverhältnis zu einander haben, sie werden sich in keinem Punkte berühren.

3. Die Reise nach Würzburg (Sept. und Okt. 1800). Am 14. August begibt sich Kleist von Frankfurt nach Berlin, um von da eine längere Reise anzutreten. Noch am Abend seiner Ankunft schreibt er an die Schwester (Brief Nr. 5): „.. Eine Reise, ohne angegebenen Zweck, eine so schnelle Anleihe, ein ununterbrochenes Schreiben und am Ende noch obenein Tränen — das sind freilich Kennzeichen eines Zustandes, die dem Anschein nach Betrübnis bei teilnehmenden Freunden erwecken müssen." Was hat es nun mit dieser Reise, die unter so geheimnisvollen Zeichen angetreten wird, für eine Bewandtnis? Kleist hat sie mit dem dichten Schleier des Geheimnisses umgeben. Unumwunden teilte er den Zweck seiner Reise vor dem Antritt derselben nur einem Menschen mit, seinem Freunde und Reisegefährten Brockes; seine Braut und seine Schwester mußten sich mit Andeutungen über die Höhe dieses Zwecks begnügen, seine Bekannten erfuhren nichts, ja, sie sollten planmäßig irregeführt werden. Während der Reise, die bis Ende Oktober dauert, steht Kleist mit Wilhelmine in lebhaftem Briefverkehr; trotzdem enthüllt er sein Geheimnis nicht; es bleibt bei Andeutungen. Auch späterhin hat sich der Dichter über den Zweck der Würzburger Reise nicht ausgesprochen. Indes kann m. E. das von den Kleistbiographen bisher noch nicht völlig gelichtete Dunkel, das Kleist über seine Reise gebreitet hat, aufgehellt werden.[1])

[1]) Nachdem bereits unmittelbar nach der Herausgabe von Kleists Briefen an seine Braut Walter Bormann (vergl. Unsere Zeit 86, I) in einem körperlichen Leiden Kleists, für das er bei einer Autorität der Universität Würzburg Heilung suchte, die geheimnisvolle Veranlassung der Reise vermutet hatte, hat neuerdings Morris (H. v. Kleists Reise nach Würzburg. Berlin 1899) das Leiden, für das Kleist Heilung suchte, mit großer Sicherheit als ein geschlechtliches feststellen zu können gemeint. Rahmer (Kleist-Problem S. 57 fg.) weicht in der Bestimmung der Krankheit von Morris ab und sieht in dem Verlangen nach Heilung nicht den alleinigen Zweck der Reise. — Die ganze Annahme beruht auf künstlicher Kombination von Stellen aus Kleists Briefen. Sie scheitert schon an der einen unten (S. 30) mitgeteilten Stelle. Wie könnte Kleist, wenn sein Hauptzweck bei der Reise das Suchen einer Heilung von übrigens nicht lebensgefährlichem Leiden gewesen wäre, mit so hohem Selbst- und Kraftgefühl von dem seiner Tat gebührenden Lorbeer sprechen? Man lade doch nicht auf den ohnehin von seinen Biographen so ungerecht beurteilten Kleist zugleich mit geschlechtlicher Schuld auch noch den Fluch der Lächerlichkeit! Von anderen Bedenken nur noch eins: Nach Kleists Angabe hatte Brockes den gleichen Reisezweck wie er selbst. Bei der Morris'schen Deutung entsteht ein unheilbarer Widerspruch zwischen dieser

Aus einem Briefe Kleists an Ulrike geht hervor, daß ihn die Reise „gereizt“ hat, sich dem Finanzfach zuzuwenden und zwar der Abteilung für Handel und Industrie. Freilich dauerte der Reiz nur so lange, als er von dem Zweck dieser Reise nicht genau unterrichtet war. Dieser Zweck war das Studium ausländischer Fabriken in Deutschland, vor allem (wie es scheint) die Auskundschaftung technischer Geheimnisse. „Es kommt dabei, schreibt Kleist, hauptsächlich auf List und Verschmitztheit an, und darauf verstehe ich mich schlecht“ (Brief vom 25. November 1800). Kleist war, als er die Reise antrat, noch nicht angestellt; es war auch kein offizieller politischer Auftrag, den er ausführte. Es handelte sich vielmehr um die freiwillige Übernahme einer von der Behörde gestellten Aufgabe, für deren Lösung er von der Regierung Richtlinien erhielt und mit Empfehlungen versehen wurde, die er im übrigen aber als Privatmann nach freiem Ermessen und in freier Verfügung über Zeit und Mittel lösen mußte. Eine gute Lösung der Aufgabe wäre eine Empfehlung zu schneller Beförderung gewesen.

Man würde indes irren, wenn man in diesem technischen Zweck den „eigentlichen“ Zweck der Reise sehen wollte. Auf solchen Zweck würde nimmermehr eine Äußerung wie die passen, daß es sich bei der Reise um „das Glück, die Ehre, vielleicht das Leben eines Menschen“ handle. Ebensowenig würden die unten wiederzugebenden überschwänglichen Freudenausbrüche Kleists zu einem Erfolg in der Erforschung von Fabrikgeheimnissen stimmen. Um es kurz zu sagen, die Reise Kleists hat einen Doppelzweck, einen äußeren und einen inneren. Letzteren neben ersterem, ja vor ersterem zu verfolgen, war möglich, weil Kleist auf der Reise fast völlig frei über sich verfügen konnte. Welcher Art aber ist dieser innere Zweck? Kleist will zu einem wichtigen Entschluß, er will mit sich ins Reine kommen. Seine Seele war in wallender Bewegung, und er bedurfte, das ist ein Stück seiner seelischen Eigenart, um zur inneren Ruhe zu kommen, der äußeren Bewegung. „Die Bewegung auf der Reise“, so schreibt er von einer späteren Reise ähnlichen Charakters, „wird mir zuträglicher sein als dieses Brüten auf einem Flecke“ (Brief an Wilhelmine vom 22. März 1801). Mit Recht erinnert Brahm an jenen Ritter, der sich sein Dänenroß satteln läßt, um sich Ruhe zu erreiten. Über den Gedanken seines Planes hatte er nach seinem eigenen Geständnis schon „lange, lange gebrütet“. Nun war er es sich und Wilhelmine schuldig zu handeln (Br. an W. v. 21. August 1800).

Angabe Kleists und der hohen Anerkennung, die er der „ganz reinen, ganz unbefleckten Sittlichkeit“ des Freundes zollt (s. u. S. 28). Da Brockes sich ebenso wie Kleist noch für keinen Beruf entschieden hatte, so war der gemeinsame Zweck beider, sich für einen Lebensberuf zu bestimmen. Daß man einen in Brockes Nachlaß gefundenen Brief mit der Anrede „Mein lieber Heinrich“ (Rahmer, S. 66 fg.) als an Kleist gerichtet ansehen kann, muß rätselhaft erscheinen, wenn man sich einerseits den lehrhaft schulmeisterlichen Ton dieses Briefes, der dem stolz schamhaften Kleist gegenüber einfach unmöglich ist, und anderseits die Charakteristik gegenwärtig hält, die Kleist von Brockes gibt (S. 27 f.)

Im unmittelbaren Anschluß an die eben angeführte Stelle führt Kleist zwei Verse an: „Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche keimt" ꝛc. — „Der Mensch soll mit der Mühe Pflugschar" ꝛc. ꝛc. Er bemerkt dabei: „Das sind herrliche, wahre Gedanken. Ich habe sie so oft durchgelesen, und sie scheinen mir so ganz aus deiner Seele genommen, daß Deine Schrift das Übrige tut, um mir vollends einzubilden, das Gedicht wäre von keinem andern als von Dir." Wie erstaunt man, wenn man dies von Kleist hier angeführte Gedicht unter seinen Dichtungen als sein Eigentum findet! Wir stellen zunächst die Tatsache fest, daß Kleist sich vor Wilhelmine zu diesem Gedicht, das aus seinem eigensten Stimmungsleben geflossen ist, nicht bekennt, und teilen nun einige der strophenartigen Abschnitte desselben mit, um darauf weitere Schlußfolgerungen aufzubauen:

An Wilhelmine.

Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche keimt
des Glückes schöne Götterpflanze auf.
Der Mensch soll mit der Mühe Pflugschar sich
des Schicksals harten Boden öffnen, soll
des Glückes Erntetag sich selbst bereiten
und Taten in die offnen Furchen streun.
Er soll des Glückes heil'gen Tempel sich
nicht mit Hermes' Caduceus öffnen,
nicht wie ein Nabob seinen trägen Arm
nach der Erfüllung jedes Wunsches strecken.
Er soll mit etwas den Genuß erkaufen,
wär's auch mit des Genusses Sehnsucht nur.

Nicht vor den Bogen tritt der Hirsch und wendet
die Scheibe seiner Brust dem Pfeile zu;
der Jäger muß in Feld und Wald ihn suchen,
wenn er daheim mit Beute kehren will;
er muß mit jedem Halme sich beraten,
ob er des Hirsches leichte Schenkel trug,
an jedes Baums entreistem Aste prüfen,
ob ihn sein königlich Geweih berührt;
er muß die Spur durch Tal und Berg verfolgen,
sich rastlos durch des Moors Gestrüppe drehn,
sich auf des Felsens Gipfel schwingen, sich
hinab in tiefer Schlünde Absturz stürzen
bis in der Wildnis düstrer Mitternacht
er kraftlos neben seine Beute sinkt.

— — — — — — — — — —

Nicht zu dem Schiffer schwimmet aus der Ferne
des Indiers goldner Überfluß heran;
er muß auf ungewissen Brettern sich
dem trügerischen Meere anvertraun,
er muß der Sandbank hohe Fläche meiden,
der Klippe spitz geschliffnen Dolch umzehn,
sich mühsam durch der Meere Strudel winden,
mit Stürmen kämpfen, sich mit Wogen schlagen,
bis ihn der Küste sichrer Port empfängt.

Auch zu der Liebe schwimmt nicht stets das Glück,
wie zu dem Kaufmann nicht der Indus schwimmt,
sie muß sich ruhig in des Lebens Schiff

des Schicksals wilden Wellen anvertraun,
dem Wind des Zufalls seine Segel öffnen,
es an der Hoffnung Steuerruder lenken
und, stürmt es, vor der Treue Anker gehn;
sie muß des Wankelmutes Sandbank meiden,
geschickt des Mißtrauns spitzen Fels umgehn
und mit des Schicksals wilden Wogen kämpfen,
bis in des Schicksals sichern Port sie läuft.

Es ist ein Gedanke, den der Dichter in den hier abgedruckten wie in den übrigen Strophen ausspricht: das Glück, so lautet der lehrhafte Gedanke, muß erarbeitet werden, um genossen werden zu können. Die Form, in welcher Kleist diesen Gedanken ausspricht, ist die der Vergleichung und der Metapher. Gegen zehnmal wird diese Form angewandt. Unter den 74 Zeilen des ganzen Gedichts sind nur vier ohne Vergleichung und Metapher. Der Dichter ist gleichsam auf der Bilderjagd, er schwelgt im Suchen und Finden des vergleichbaren Stoffs. Besonders sei auf die sechs ersten Zeilen und die ganze letzte Strophe hingewiesen. Hier sind die beiden Metaphern durch eine ganze Reihe von Momenten hindurchgeführt. Das ist echt Kleistisch. Bei einem Bilde oder Gleichnis kommt es nach Kleists eigener Erklärung auf möglichst genaue Übereinstimmung und Ähnlichkeit in allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände an (Br. an W. vom 29. November 1800). Das Durchführen der Vergleichung in einer Reihe von Vergleichungspunkten bleibt ein Wesensmerkmal der Kleistschen Bildersprache. Dieses Wesensmerkmal erklärt sich aus einer Verbindung der Tätigkeit der Phantasie und der Tätigkeit des Verstandes; jene schaut die einander gleichenden und veranschaulichenden Dinge, Vorgänge usw. zusammen; dieser legt das tertium comparationis in die einzelnen Momente auseinander. — Das Gedicht „An Wilhelmine“ ist ein Exerzitium im bildlichen Ausdruck, eine Studie, zu vergleichen den Studien der Maler, die zur technischen Ausbildung etwa einen einzelnen Teil des menschlichen Leibes immer von neuem malen. Es wird sich zeigen, daß Kleist während der Würzburger Reise Studien in derselben Richtung macht und daß er nach der Reise Wilhelmine zu diesen Studien mit heranzieht. Daß Kleist aber auch vor der Würzburger Reise anderweitige Übungen im bildlichen Ausdruck gemacht hat, dafür scheint mir eben unser Gedicht zu sprechen, das um so weniger den Eindruck einer Erstlingsstudie macht, als sich bereits die Manier des durchgeführten Gleichnisses findet. Verstehe ich die ganze Epoche des Kleistschen Seelenlebens, in der die Würzburger Reise von so großer Bedeutung ist, richtig, so ringt vor, während und nach dieser Reise eine neue Großmacht, die Poesie, um die Herrschaft über Kleist. Um die Poesie handelt es sich auch bei jenem Entschluß, über den Kleist auf der Reise mit sich ins Reine kommen wollte, und der, einmal gefaßt, ihm ein so überschwängliches Glücksgefühl bereitete. Über die Frage, ob er auf die Poesie sein Lebensglück aufbauen soll oder nicht, brütet er vor der Reise,; dichterische Pläne und Arbeiten beschäftigen ihn während der Reise, ein dichterischer

Wurf, der ihm das Bewußtsein poetischen Könnens befestigt, gibt ihm die Gewißheit seines dichterischen Berufs und damit das Hochgefühl, das sich so beredt in den Briefen ausspricht.

Ein „strikter“ Beweis für diese Behauptung läßt sich nicht führen. Ich verweise aber auf eine bisher nicht genügend beachtete Stelle aus dem Briefwechsel mit Wilhelmine, die sie sehr wahrscheinlich macht. In dem Briefe vom 20. September schreibt Kleist seiner Braut, er werde ihr etwas von seinem Leben in Würzburg schreiben, auch wenn sie „etwas“ daraus erraten sollte; den Brief will er nicht eher abgehn lassen, als bis ihn ein von ihr erwarteter Brief in die Lage versetzt, beurteilen zu können, ob sie dieser „Vertraulichkeit“ wert ist. Die einzige Stelle dieses Briefes, auf die Kleists Ankündigung paßt, lautet: „Von der Langeweile, die ich nie empfand, weiß ich also auch hier nichts. Langeweile ist nichts als die Abwesenheit aller Gedanken, oder vielmehr das Bewußtsein, ohne beschäftigende Vorstellung zu sein. Das kann aber einem denkenden Menschen nie begegnen, so lange es noch Dinge überhaupt für ihn auf der Welt gibt; denn an jeden Gegenstand, sei er auch noch so scheinbar geringfügig, lassen sich interessante Gedanken anknüpfen, und das ist eben das Talent der Dichter, welche ebensowenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem Geringsten, das uns umgibt, herausfinden können.“ Gewiß — Kleist unterscheidet zwischen sich und den Dichtern; da er aber die Kunst der Dichter, auch an die geringfügigsten Dinge interessante Gedanken anzuknüpfen, tatsächlich übt, so ist diese Unterscheidung nichts anders als ein Schleier, den Kleist noch über sein Geheimnis gebreitet hält, um es nicht ganz preiszugeben. Es sind also dichterische Denkübungen, die Kleists Beschäftigung in Würzburg nach der entscheidenden Wende bilden, und damit scheint bewiesen, daß diese Wende in der entscheidenden Hinwendung Kleists zum Dichterischen liegt. Das Wesen dieser dichterischen Denkübungen zeigt Kleists Brief an Wilhelmine vom 16. November 1800. — Die hier ausgesprochene Anschauung von Kleists Würzburger Reise steht im Gegensatz zu der Brahmschen Auffassung; Brahm meint, es sei Kleist gegangen wie weiland Saul; zu gleichgültigen Geschäften ausgegangen, habe er ein Königreich gewonnen. In Wahrheit handelt es sich bei Kleist von vornherein um die ernstlichste Angelegenheit, um die Basis seines Lebensglücks (s. oben). Kleist fand nicht etwas, was er nicht gesucht hatte, sondern er fand eben das, was er gesucht hatte. Nach Brahm hat Kleist auf dieser Reise seinen Beruf zum Schriftsteller entdeckt. M. E. hat er auf derselben die Gewißheit seiner Begabung für den dichterischen Beruf gewonnen, den er, ohne Gewißheit über seine Befähigung zu besitzen, schon vor der Reise ausgeübt hatte. Poetische Pläne sind es, die er in Würzburg bei sich bewegt; daneben allerdings auch eine „große Idee“, ein „Hauptgedanke“ für Wilhelmine, die Beschreibung der Gattin, die ihn glücklich machen kann. Vielleicht ist ein pädagogischer Roman nach Art des „Émile“ gemeint; jedenfalls aber wird

diese Arbeit mehr schriftstellerischer Art ein Nebenwerk sein. Vergl. den Brief an Wilhelmine vom 10. Oktober 1800.

Der Briefwechsel Kleists mit Wilhelmine während der Würzburger Reise ist für das charakterologische Verständnis des Menschen und des Dichters Kleist von so hohem Wert, daß Durchblicke durch die elf in Frage kommenden Briefe geradezu geboten sind.

In dem ersten der auf uns gekommenen Briefe an Wilhelmine nennt Kleist das Vertrauen die erste Bedingung der Liebe. Im Sinne dieser Anschauung fordert er während seiner Reise von seiner Braut volles Vertrauen in seine Absichten; er selbst gibt ihr allerdings nur halbes, um nicht zu sagen Viertelsvertrauen. Das Vertrauen Wilhelmines und Ulrikes in die Redlichkeit und die Kraft seines Wollens ist für ihn unabweisbares Bedürfnis. Vor seiner Abreise hat er sich von Wilhelmine unwandelbares Vertrauen in seine Liebe und Ruhe über die Zukunft versprechen lassen. Seine Forderung an ihr Empfindungs- und Stimmungsleben während seiner Abwesenheit hat er in einer „Instruktion" ausgesprochen. Ein tägliches memento aber war für Wilhelmine die von Kleist ihr geschenkte Tasse; auf dem Boden der Obertasse stand als Inschrift „Vertrauen", auf dem der Untertasse „und", auf der Rückseite der letzteren „Einigkeit". Kleist bedarf des zweifelsfreien Glaubens seiner beiden Vertrauten an sein Wollen und Können; ohne denselben fehlt es ihm an der Freudigkeit und Heiterkeit im Wirken. Die Gründe für Kleists Verlangen nach unbedingtem Vertrauen sind verschiedener Art. Das Vertrauen ist ihm zunächst ein Zeichen der Achtung (Briefwechsel mit W. S. 31); wenn ihm Wilhelmine vertraut, so weiß sie ihn zu ehren (S. 78). Mißtrauen gilt ihm als Entehrung (S. 36.) Diese Ehrung durch Vertrauen ist ihm eine Gegenleistung für den Aufwand an Kraft bei der Erreichung seines hohen Ziels. Es ist ihm das Vertrauen der Braut und der Schwester aber auch darum wertvoll, weil dasselbe, öffentlich bekundet, ihn vor der „Verleumdung" schützt, die sich in Frankfurt gegen ihn zu regen begann. „Auf euch beiden", schreibt er an Wilhelmine, „ruht mein ganzes Vertrauen. So lange ihr beide ruhig und sicher seid, wird es die Welt auch sein. Wenn ihr beide aber mir mißtraut, dann freilich, dann hat die Verleumdung freien Spielraum, und meine Ruhe wäre dahin" (S. 36). Auch hier tritt also die Abhängigkeit Kleists vom Urteil anderer deutlich heraus; der Grund dieser Abhängigkeit ist ein sehr empfindliches Ehrgefühl und ein starkes Verlangen nach Anerkennung seines persönlichen Wertes, ein energisch fordernder Ehrgeiz. — Endlich beruht die Wertschätzung des in ihn gesetzten Vertrauens bei Kleist auf der Abhängigkeit seines Selbstvertrauens von dem Vertrauen der anderen auf ihn.

Das Vertrauen, das Kleist von Wilhelmine fordert, ist fast ein blindes Vertrauen. Er verlangt von seinen beiden Vertrauten, daß sie seine Zwecke ehren, wie Elisabeth die Zwecke Marquis Posas, d. h. ohne sie zu kennen. Wilhelmine darf ihn im Geist auf alle Stationen seiner

Reise begleiten; seine Briefe machen sie sorgfältig mit dem Verlauf derselben bekannt. Über den Gang seiner inneren Erlebnisse erfährt sie wenig mehr als einige Bemerkungen von rätselhafter Allgemeinheit, er gibt ihr fast nichts als einige ganz flüchtige Umrisse seiner inneren Situationen.[1]) Man muß zugestehn, daß die Rätselreden für die Braut um so mehr ein seelisches Martyrium waren, als sie öfter von ihrem Verlobten hören mußte, es handle sich bei seinem Tun um beider Lebensglück. Der Grund für diesen Mangel an Offenheit liegt offenbar in der schon früher an Kleist beobachteten Angst, nicht verstanden und nicht gewürdigt zu werden. „Denke", so warnt er die Schwester vor einer Ergründung seines Reisezwecks, „daß die Erreichung desselben auf der Verheimlichung vor allen, allen Menschen beruht" (Br. v. 14. August 1800). — In demselben Briefe, dem diese Stelle entnommen ist, heißt es indes: „Ich suche jetzt zunächst einen edeln, weisen Freund auf, mit dem ich mich über die Mittel zu meinem Zwecke beraten könne, indem ich mich dazu zu schwach fühle, ob ich gleich stark genug war, den Zweck selbst unwiderruflich festzustellen." Im Fortgang unserer Darstellung werden wir sehr bald zu Aussagen Kleists gelangen, die ein hochgespanntes Selbst- und Kraftgefühl verraten. Mit diesem Kraftgefühl aber wechselt oft das Gefühl innerer Zaghaftigkeit und Schwäche, wie es die zuletzt angeführte Stelle zeigt. Dies Gefühl kommt in dem Verlangen nach Selbstmitteilung und Anlehnung zum Ausdruck.

Scheu vor Selbstmitteilung und Verlangen danach sind in Kleist vereinigt; damit ist die Möglichkeit eines ernsten Konflikts gegeben. Die Stärke dieses Konflikts mußte mit der Schwere und dem Ernst der Lage Kleists wachsen. Es war ein großes Glück für ihn, daß er bei dem Antritt seiner Reise, als der Drang, sich mitzuteilen, sehr groß geworden, in Louis von Brockes einen Freund fand, dem er sich ganz erschloß. Die Wahl eines Freundes charakterisiert den Wählenden. In unserem Falle sind wir um so eher in der Lage, aus der von Kleist getroffenen Wahl einen Beitrag zu seiner Charakteristik zu gewinnen, als Kleist selbst den Freund ausführlich charakterisiert hat. Wer war dieser Brockes, den er wenige Monate nach seiner Reise als den einzigen bezeichnete, der selbst die geheimsten Falten seines Herzens kannte? Das Charakterbild, das Kleist von Brockes im XIX. Briefe an Wilhelmine entwirft, ist das Ergebnis sorgfältiger, von verschiedenen Standorten aus gemachter Beobachtungen, die den Anspruch auf Exaktheit umsomehr haben, als Kleist nach einer zwar von ihm selbst gegebenen, aber durchaus zutreffenden Selbstcharakteristik die Klarheit besaß, die ihm zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nannte. „Edel" war Brockes' Gestalt, edel sein ganzes Tun nach seinem innersten Beweggrunde. Die Erziehung, die ihm seine sehr gebildete, sehr zärtliche

---

[1]) So schreibt er ihr z. B. von Würzburg aus: „Mädchen! Wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, heiße, innige Freudentränen! Wie wirst Du mir mit deiner ganzen Seele danken! — Doch still! Noch ist nichts ganz entschieden . . ."

Mutter gegeben hatte, war „ein wenig poetisch" gewesen und hatte darauf abgezweckt, sein Herz weich und für alle Eindrücke des Schönen und Guten schnell empfänglich zu machen. „Er studierte in Göttingen, lernte in Frankfurt a. M. die Liebe kennen, die ihn nicht glücklich machte, ging dann in dänische Militärdienste, wo es sein freier Geist nicht lange aushielt, nahm dann den Abschied, konnte sich nicht wieder entschließen, ein Amt zu nehmen, ging, um etwas Gutes zu stiften, mit einem jungen Manne zum zweiten Male auf die Universität, der sich dort unter seiner Anleitung bildete." Das Parallele der Lebenswege unserer beiden Freunde springt in die Augen; wenn auch die Anordnung der einzelnen Wegstrecken ihres Lebens verschieden ist. — Als „Basis" im Wesen seines Freundes nennt Kleist die Sanftheit; diese Sanftheit hatte aber nichts gemein mit Schwachmütigkeit, denn sie paarte sich mit Stärke, wenn er das tiefe Gefühl für Recht, das in ihm herrschte, geltend machte. Mußte schon diese Leidenschaft für das Recht Kleisten, den nachmaligen Dichter des Kohlhaas, tief sympathisch berühren, so war vollends Brockes' „ganz reine, ganz unbefleckte Sittlichkeit" und die Jungfräulichkeit seiner Natur etwas, das Kleist mächtig zu ihm hinzog. Auch Kleist besaß den instinktiven Widerwillen gegen das Gemeine; konnte ihn doch der geringste Verstoß gegen die Sittlichkeit, ein Blick, eine Miene, außer Fassung bringen (Wilbrandt S. 40 f.). Ein weiterer Zug in Brockes' Charakterbilde ist seine vornehme Bescheidenheit; „nie stand ein Mensch", sagt Kleist von ihm, „so unscheinbar unter den andern, über die er doch so unendlich erhaben war" Für diesen Zug im Wesen des Freundes hat Kleist nicht das aus der Gleichartigkeit, sondern das aus dem Gegensatz der eigenen und der fremden Natur entspringende Verständnis; sein unruhig flackerndes Selbstgefühl drängte ihn wohl zuweilen über die Grenzlinie hinaus, diesseits deren die Persönlichkeit mit schönem Maße sich geltend macht. Ganz aus Kleists Seele aber sprach und handelte Brockes, wenn er zwischen dem Verstande und dem Herzen, den beiden „Parteien" im menschlichen Wesen, einen scharfen, schneidenden Unterschied machte, gegen jenen ein unüberwindliches Mißtrauen, zu diesem ein unerschütterliches Vertrauen hegte. Man erinnert sich, wie bestimmt Kleists Herz seine Ansprüche anmeldete, als er sich ganz in den Dienst des Verstandes gestellt hatte. Brockes' Verhältnis zur Wissenschaft war übrigens kein rein negatives, sondern ähnlich dem, das Kleist zu ihr besaß. Brockes hatte, so berichtet Kleist, von den meisten Wissenschaften „die Hauptzüge" aufgefaßt und von den anderen wenigstens die Züge, die in das Ganze seiner Anschauungen paßten. Nicht gelehrtes Fachstudium, sondern die Bildung einer einheitlichen Welt- und Lebensanschauung war auch Kleists Ziel bei dem Entwurf seines Studienplans. Die Abneigung gegen die „Vielwisserei", die Folge gelehrter Einzelstudien, kam bei Brockes vor allem in dem Grundsatz zum Ausdruck: „Handeln ist besser als Wissen." Dieser Grundsatz entspringt bei ihm nämlich weniger der Neigung zu einem Leben der Tat als vielmehr eben seiner Abneigung

gegen das Studium. Auch Kleist nimmt später aus Verzweiflung am Wissen die Brockesche Lebensmaxime an, aber in Kleist wirkt ein heftiger Trieb zur Tätigkeit. Brockes war eine meist stille, leidende, mehr empfangende als gebende Natur. Sein „Bedürfnis" war, Liebe zu geben und Liebe zu empfangen. „Er war von einem ganz liebenden, kindlichen Wesen"; darum fand er bei allen Wesen, sogar — wie Kleist hervorhebt — bei einem Spitz von unwirschem Charakter Liebe. Seine reinste Darstellung fand Brockes' liebevolles Wesen in einer vollkommenen Uneigennützigkeit. Es ist kein Lied mehr, es ist fast ein Dithyrambus, den Kleist auf diese Uneigennützigkeit singt. „Immer von seiner liebenden Seele geführt, wählte er in jedem streitenden Falle nie sein eigenes, immer das fremde Interesse"; offenbar war ihm die Liebe so sehr zur anderen Natur geworden, daß er nie in den Konflikt zwischen dem eigenen und dem fremden Interesse kam. Brockes' uneigennütziges Handeln geschah ganz im stillen, ohne allen Anspruch auf Dank, ohne alle Rücksicht darauf, ob der andere sein Tun empfand und verstand. Kleist selbst empfing die Beweise der Uneigennützigkeit des Freundes in zahlreichen Fällen: als ihm Kleist seine Lage eröffnete, besann er sich nicht einen Augenblick, ihm zu folgen, trotzdem persönliche Verhältnisse die Reise widerrieten; er opferte dem Freunde ferner von seinem kleinen Kapital 600 Rtlr., die Kosten der Reise. Noch höher als diese beiden Opfer schlägt aber Kleist alle jene unscheinbaren, täglichen Beweise zartsinniger Uneigennützigkeit an, die er während der Reise von Brockes erfuhr. Wenn beide Freunde auf den Postwagen stiegen, nahm Brockes sich den unbequemen Platz. Als man ihnen zum ersten Male die französischen und die deutschen Zeitungen brachte, nahm Kleist zufällig zuerst die französischen zur Hand; seitdem gab ihm Brockes immer die französischen. Nie kam er ferner in des Freundes Kammer, obwohl dieser ihn nicht darum gebeten hatte, usw. Zartsinniges Aufmerken auf die Wünsche des andern, diskrete, taktvolle Zurückhaltung bei aller Enge der Vertrauensgemeinschaft sprechen aus diesen Beispielen.

Alles bisher über Brockes Gesagte läßt erkennen, wie sympathisch er Kleisten sein mußte; Bedeutung aber für jene wichtige Krisis im Leben Kleists konnte er nur darum gewinnen, weil er nicht nur auf sein eigenes Interesse verzichtete, sondern in vollkommener Selbstlosigkeit Kleists Interesse zu dem seinen machte. Die Vorbedingung für diese Aneignung war das vollkommene Verständnis der Natur seines Freundes; dank diesem Verständnis faßte er einen „hohen Sinn" für Kleists neuen Lebensplan. Alles in allem war Brockes eben der Freund, dessen Kleist bedurfte. Wenn eine edle Natur wie Brockes seinen Zweck billigte, so war das ein Beweis für den edlen Charakter dieses Zwecks und darum der stärkste Antrieb, an die Erreichung desselben alles zu setzen. Brockes stimmte sich so auf den Freund ein, daß der von Kleist angegebene Ton in ihm eine Saite zum Mitschwingen brachte, und Kleist sich der Verstärkung des eigenen Tons freuen durfte.

Als Kleist sich einen Reisegefährten suchte, geschah es darum, weil er sich mit ihm über die Mittel zu seinem großen Zweck beraten wollte (Br. an Ulrike v. 14. August 1800). Diese „Beratungen" aber wären für Kleist nicht förderlich gewesen, wenn der Gefundene in den Beratungen ein scharfer, dialektischer Widerpart gewesen wäre. Zwar wird erst später Gelegenheit sein, über die eigentümliche Art und Weise zu reden, wie Kleist seine Gedanken bildete und klärte; im voraus jedoch so viel: Kleist war keine dialektische Natur, welche die Klarheit des Gedankens im dialektischen Kampf mit sich selbst oder mit andern gewann; trotzdem konnte er des Zwiegesprächs bei der Gedankenbildung nicht entbehren, oder vielmehr der Aussprache. Dadurch nämlich, daß er begann über eine dunkel in ihm liegende Vorstellung zu sprechen, wurde er — nach seiner eigenen Beschreibung — durch die Notwendigkeit, auch ein Ende zu finden, zur deutlicheren Ausprägung der verworrenen Vorstellung gezwungen, sodaß zu seinem eigenen Erstaunen zugleich mit dem Satzgefüge der Gedanke fertig wurde. Näheres s. unten bei der Besprechung der Abhandlung: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden." Bei dieser Geistesart Kleists war ihm ein guter Hörer mehr wert als ein scharfsinniger Unterredner; ein guter Hörer aber, der auch mit dem Herzen verstand, war Brockes.

Am 13. September schreibt Kleist von Würzburg aus an Wilhelmine: „Mädchen! Wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, süße, innige Freudentränen! Wie wirst Du mir mit Deiner ganzen Seele danken!" Der Ton dieser Briefstelle ist charakteristisch für alle die Äußerungen Kleists, die sich auf die große in Würzburg fallende Entscheidung beziehen. Zwar ist noch nicht alles entschieden, aber schon hört man den Ton jubelnder Freude und vor allem den Ton des hochgesteigerten Selbstbewußtseins, das aus dem Bewußtsein der mit Erfolg an sein hohes Ziel gesetzten Arbeit fließt. In dem Briefe vom 19. September heißt es: „Hast Du Dich aus Mißtrauen von mir losreißen wollen (das lange Ausbleiben einer Antwort hatte Kleist zu dieser Vermutung gebracht), so gib es jetzt wieder auf, jetzt, wo bald eine Sonne über mich aufgehn wird. Wie würdest Du, in Kurzem, herüberblicken mit Wehmut und Trauer zu mir, von dem Du Dich losgerissen hast, gerade da er Deiner Liebe am würdigsten war? Wie würdest Du Dich selbst herabwürdigen, wenn ich heraufstiege vor Deinen Augen, geschmückt mit den Lorbeeren meiner Tat." Aus diesen und anderen Stellen spricht die Hochachtung vor sich selbst, die Kleist empfindet; dieser Stolz, einer der am meisten eingetieften Züge in der geistigen Physiognomie Kleists, beruht nicht auf einem schnell gefaßten Glauben, sondern auf einer durch gewissenhafte Selbstprüfung gewonnenen Überzeugung. Es wird sich indes zeigen, daß Kleist, zur hybrisartigen Selbstüberhebung von seinem brennenden Ehrgeiz fortgerissen, auch das Maß seiner Kraft überschätzt und an dem Streben nach einem Ideal zu schanden wird, das er nicht erreichen kann.

Aus den Reisebriefen Kleists sollen nunmehr einzelne Bruchstücke abgedruckt und besprochen werden, die Beweise dafür sind, wie er das „Talent" der Dichter, von dem er oben sprach, übte. Die abzudruckenden Stellen stammen aus den beiden Briefen vom 10. und 11. Oktober, also aus einer Zeit, in der Kleist seiner dichterischen Begabung und ihrer Tragweite mit Freuden sich bewußt geworden war. In der Tat nehmen sich die Briefstellen mit ihrer Bilderfülle so aus, als freue sich Kleist des freien Spiels seiner dichterischen Kraft. Von einer Aussicht auf den Main schreibt er in Würzburg:

„Gerade aus strömt der Main von der Brücke weg, und pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen — aber ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg der ihn ins Meer führen wird — — — und er ehrt die bescheidene Warnung und folgt der freundlichen Weisung und gibt sein voreiliges Ziel auf und durchbricht den Rebenhügel nicht, sonderu umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe, seine blumigen Füße ihm küssend.

Man glaubt, wenn man diese Stelle liest, zu sehen, wie Kleist in die Landschaft hineinsinnt und das Erschaute zur Lebendigkeit persönlichen Lebens beseelt. Noch spürt man den arbeitenden Dichter, der die Vergleichungen *sucht*, nicht *findet*; aber man hat doch nicht den Eindruck, als ziehe der Dichter dieselben mühsam herbei. Es sind nicht gemachte, sondern gewachsene Blumen, gewachsen freilich im Treibhaus der sich selbst erhitzenden Phantasie.

„Selbst von dem Berge aus", heißt es weiter, „von dem ich Würzburg zuerst erblickte, gefällt es mir jetzt, und ich möchte fast sagen, daß es von dieser Seite am schönsten sei. Ich sah es letzin (!) von diesem Berge in der Abenddämmerung, nicht ohne inniges Vergnügen. Die Höhe senkt sich allmählich herab, und in der Tiefe liegt die Stadt. Von beiden Seiten hinter ihr ziehen im halben Kreise Bergketten heran und nähern sich freundlich, als wollten sie sich die Hände geben, wie ein paar alte Freunde nach einer langen verflossenen Beleidigung — aber der Main trit (!) zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, und sie wanken, und folgen beide langsam dem scheidenden Strome, wehmütige Blicke über die Scheidewand wechselnd."

Man hat hier, irre ich nicht, den Gegensatz zweier verschiedener Arten der Naturbetrachtung, der anschauenden und der dichterischen. Als Kleist von dem oben erwähnten Berge aus zum ersten Male die Landschaft sah, war es die landschaftliche Natur als solche, die Kleists Empfindung bestimmte; bei der zweiten Umschau bemächtigte sich der dichterische Geist des Geschauten, setzte, vergleichend und personifizierend, für die räumlichen, sinnlichen Verhältnisse sittliche, geistige Verhältnisse ein und führte den Vergleich echt Kleistisch durch eine Reihe von Momenten hindurch. Wie gewalttätig dabei der poetische Trieb mit der Anschauung verfährt, zeigt besonders der letzte Zug der Vergleichung: hier fehlt in dem angeschauten Bilde völlig das sinnliche Moment, das

auf „wehmütige Blicke“ gedeutet werden könnte. Der Eindruck, den Kleist bei der zweiten Betrachtung der Landschaft empfing, beruhte nicht sowohl auf dem ästhetischen Eigenwert des Landschaftsbildes, als vielmehr auf der Freude an dem Zusammenschauen des Sinnlichen und des Geistigen. Die letzte Probe von Kleists Naturschilderungen, die mitgeteilt werden soll, ist ein klassischer Beleg für Kleists Freude, ein Gleichnis Zug um Zug durchzuführen: „Aber keine Erscheinung in der Natur kann mir eine so wehmütige Freude abgewinnen, als ein Gewitter am Morgen, besonders wenn es ausgedonnert hat. Wir hatten hier vor einigen Tagen das Schauspiel — o es war eine prächtige Szene. Im Westen stand das nächtliche Gewitter und wütete wie ein Tyrann, und von Osten her stieg die Sonne herauf, ruhig und schweigend, wie ein Held. Und seine Blitze warf ihm das Ungewitter zischend zu und schalt ihn laut mit der Stimme des Donners — er aber schwieg, der göttliche Stern, und stieg herauf und blickte mit Hoheit herab auf den unruhigen Nebel unter seinen Füßen, und sah sich tröstend um nach den andern Seinen, die ihn umgaben, als ob er seine Freunde beruhigen wollte. — Und einen letzten fürchterlichen Donnerschlag schleuderte ihm das Ungewitter entgegen, als ob es seinen ganzen Vorrat von Galle und Geifer in einem Funken ausspeien wollte — aber die Sonne wankte nicht in ihrer Bahn, und nahte sich unerschrocken und bestieg den Thron des Himmels — — und blaß, wie vor Schreck, entfärbte sich die Nacht des Gewölks und zerstob wie ein dünner Rauch, und sank unter dem Horizont, wenige schwache Flüche murmelnd.

Die landschaftlich schöne und bedeutende Natur lieferte (wie die angeführten Beispiele zeigen) Kleist den Stoff, an dem sich sein dichterischer Formtrieb übte; Metaphern und Gleichnisse sind der Ertrag seiner Studien! Doch nicht nur dichterischen Gewinn zieht er aus seiner eigenartigen Naturbetrachtung, sondern auch, um mit ihm selbst zu reden, „moralische Revenuen“; d. h. die dichterisch ausgelegte Natur wurde ihm Lehrmeisterin. Kleist selbst erzählt von einigen Fällen, in denen er von der Natur gelernt habe; folgendes ist der Hauptfall: Am Abend vor dem wichtigsten Tage seines Lebens, d. h. also vor dem Tage, an dem er sich für die Poesie entschied, ging er voll trüber Gedanken, in sich gekehrt, durch das gewölbte Stadttor heimwärts. Warum, dachte er beim Anblick des Tors, sinkt das Gewölbe nicht, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete er sich selbst, weil alle Steine mit einem Male einstürzen wollen. Aus diesem Gedanken zog er einen „unbeschreiblich erquickenden Trost“, der ihm bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, er werde sich halten, wenn auch alles ihn sinken lasse (XIV. Brief an Wilhelmine). So tritt der dichterischen eine didaktische Ausbeutung der Natur zur Seite. Unten wird der Anleitung gedacht werden, die Kleist seiner Braut gibt, die moralischen Revenuen aus der Natur zu ziehen. —

Das, was Kleist in seinen Naturschilderungen betätigte, war seine Einbildungskraft. Einen Einblick in die Natur dieser seiner Einbildungskraft gewähren uns gewisse Erfahrungen, über die er im XI. Briefe an Wilhelmine berichtet. Wenn er in der Dämmerung einsam

dem Winde entgegenging, so hörte er zuweilen, besonders bei geschlossenen Augen, ganze Konzerte „vollständig mit allen Instrumenten, von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contra-Violon.“ Diese Erscheinung seines Seelenlebens ist dem Dichter seit früher Jugend vertraut; als Knabe von neun Jahren hörte er z. B. am Rhein aus den gleichzeitig ihn umtönenden Wellen der Luft und des Wassers ein schmelzendes Adagio „mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie“. Alles, was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären gedichtet hätten, könne, so urteilt Kleist, nichts Schöneres, Himmlischeres gewesen sein als diese „seltsame Träumerei“. Den psychologischen Charakter der Erscheinung bezeichnet das Wort „Träumerei“. Ferner dient dem psychologischen Verständnis die Bemerkung Kleists, er könne sich jenes Konzert, so oft er wolle, ohne Kapelle wiederholen; sobald aber ein Gedanke „daran“ sich rege, so sei alles wie durch das magische disparu! weggezaubert. Dasselbe geschieht natürlich erst recht, wenn Kleist beim Hören der Musik etwa den Gedanken denkt und ausspricht: „O wenn doch der Wind dir einen Laut von der Geliebten herüberführen könnte!“ Der psychische Vorgang, dem die sinnliche Lebhaftigkeit der Wahrnehmungen eigen ist, gehört nicht, um mich einer von E. v. Hartmann gebrauchten Bezeichnung zu bedienen, dem wachen, sondern dem Traumbewußtsein an. Sobald sich das wache Bewußtsein mit Denkinhalt füllt, ist der Inhalt des Traumbewußtseins verschwunden. Man hat es also nicht mit einer Halluzination zu tun, denn eine solche setzt die Fortdauer der vorstellenden Tätigkeit des Bewußtseins voraus und hat das Charakteristische, daß sie sich mit den Vorstellungen des wachen Bewußtseins verbindet. Wenn indes auch während der seltsamen „Träumerei“ Kleists das wache Bewußtsein ohne bestimmten Vorstellungsinhalt ist, so ist es doch nicht völlig außer Funktion, denn der Prozeß im Traumbewußtsein wird von Kleist ins wache Bewußtsein aufgenommen: er weiß von der Musik, die er gehört hat; auch vermag er durch einen bewußten Willensakt den Zustand des Traumbewußtseins wieder hervorzurufen. (Vgl. E. v. Hartmann: Philosophie des Schönen S. 568f.) — Die hier psychologisch untersuchten Mitteilungen Kleists über seine seltsame Träumerei sind darum für die Kenntnis der künstlerischen Beanlagung Kleists von so hohem Wert, weil sie uns die Natur der Einbildungskraft Kleists zeigen. Allerdings liegen die Bewährungen der Einbildungskraft auf dem Gebiete einer anderen Kunst als der Poesie, aber es ist eine Tatsache, daß namentlich vor dem Moment der künstlerischen Konzeption die Einbildungskraft der Künstler auf einem andern Kunstgebiete als ihrem eigenen schafft, natürlich auf einem solchen, für das sie, wie Kleist für die Musik, beanlagt sind. Musiker schauen z. B. ein farbenprächtiges Bild, Maler hören eine wunderbare Musik usw. (Vgl. E. v. Hartmann a. a. O. S. 535). Daß aber Kleists Einbildungskraft auch auf seinem eigensten Kunstgebiete von großer Stärke war, zeigt eine gelegentliche Äußerung, die gleichfalls in

dem XI. Briefe an Wilhelmine steht: „Wenn ich die Augen zumache, so kann ich mir einbilden, was ich will.“ Gewiß besaßen schon damals die Bilder, die seine Einbildungskraft schuf, den hohen Grad sinnlicher Lebhaftigkeit, von dem er später einmal ausdrücklich spricht; er nennt nämlich gelegentlich die Gestalten, die seine „geschäftige“ Einbildung hervorbringt, „bestimmt in Umriß und Farbe“.

Es erübrigt noch eines Interesses zu gedenken, das schon vor Kleists Verlobung bei ihm wirksam war, das aber erst mit seiner Verlobung zu einem eigentlichen Lebensinteresse wurde und ihn daher auch auf seiner Reise begleitete: es ist das Interesse, Menschen zu bilden. (S. oben S. 18f.) Während sonst die Liebe sich in erster Linie an dem erfreut, was der andere ist, erfreut sich Kleist an dem, was seine Verlobte unter seinen Händen wird. Ein Mädchen auszubilden nach seinem Sinne, das ist „nun einmal“ sein Bedürfnis; „und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen“, schreibt er, „ist sie fertig, so ist es nichts für mich“ (VIII. Brief an Wilhelmine). Das Ziel aber, das Kleist bei seiner Bildungsarbeit im Auge hat, ist ein fest bestimmtes; er möchte aus Wilhelmine eine Gattin formen, wie er sie für sich, eine Mutter, wie er sie für seine Kinder wünscht (X. Brief), und zwar liegt für ihn der Schwerpunkt auf dem zweiten Teile seiner Aufgabe.

Es ist hier der Ort, Kleists Ansichten über die Bestimmung des Weibes darzustellen. Kleists Schwester Ulrike hatte, um sich Freiheit und Unabhängigkeit zu bewahren, den Entschluß gefaßt, unvermählt zu bleiben. Kleist brandmarkt diese Absicht als einen „höchst strafbaren und verbrecherischen Entschluß“. Wenn Ulrike nicht heiratet, so verfehlt sie ihre höchste Bestimmung, so vergeht sie sich gegen ihre heiligste Pflicht und entsagt der höchsten Würde sowie dem einzigen Glücke des Weibes (3. Brief an Ulrike). Mit demselben Pathos spricht er zu Wilhelmine im XII. Reisebriefe von der Bestimmung des Weibes, Gattin und Mutter zu werden. „O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um deine Brust: ich bin zu einer Mutter geboren! Jeder andere Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück von diesem undurchdringlichen Harnisch. Was könnte Dir sonst die Erde für ein Ziel bieten, das nicht verachtungswürdig wäre? Sie hat nichts, was dir einen Wert geben kann, wenn es nicht die Bildung edler Menschen ist. Dahin richte dein heiliges Bestreben! Das ist das Einzige, was Dir die Erde einst verdanken kann. . . . . Verachte alle die niedern Zwecke des Lebens! Dieser einzige wird Dich über alle erheben. In ihm wirst Du Dein wahres Glück finden.“

Derselbe Brief gibt Zeugnis für die innere Wärme, mit der Kleist die Bildung seiner Braut, der einstigen Menschenbildnerin, in Angriff genommen hat. „O wenn ich Dir,“ so schreibt er, „nur einen Strahl von dem Feuer mitteilen könnte, das in mir flammt! Wenn Du es ahndest (!), wie der Gedanke, aus Dir einst ein vollkommenes Wesen zu bilden, jede Lebenskraft in mir erwärmt, jede Fähigkeit in mir bewegt, jede Kraft in mir in Leben und Tätigkeit setzt!“ Wie sehr der Gedanke

an Wilhelmines zukünftige Mutterwürde und Mutterpflicht ihn in Anspruch nimmt, ist aus der Geschäftigkeit und der sinnlichen Lebendigkeit zu erkennen, mit der seine Einbildungskraft diesen Gedanken in ein Bild umsetzt. Er erzählt seiner Braut im XII. Briefe, oft sehe er stundenlang aus dem Fenster, gehe in zehn Kirchen und besehe Würzburg von allen Seiten und sehe doch nur ein einziges Bild — Wilhelminen und zu ihren Füßen zwei Kinder, auf ihrem Schoße ein drittes; zugleich höre er, wie sie das kleinste Kind sprechen, das mittlere fühlen, das größte denken lehre, wie sie den Eigensinn des einen zu Standhaftigkeit, den Trotz des andern zur Freimütigkeit, die Schüchternheit des dritten zur Bescheidenheit, die Neugierde aller zur Wißbegierde umzuformen wisse. Von besonderem Interesse ist es aber, daß Kleist eben in dieser Zeit einen Entschluß (einen „Hauptgedanken") faßt, bei dessen Ausführung Pädagog und Schriftsteller miteinander zusammenarbeiten sollen. Er beabsichtigt, Wilhelminen die Gattin zu *beschreiben*, die ihn glücklich machen kann; es wird aber diese Gattin kein Idealbild, sondern es wird Wilhelmine selbst sein; allerdings nicht Wilhelmine, wie sie zur Zeit ist, sondern wie sie in fünf Jahren sein wird — so viel Jahre scheinen unserm Pädagogen für seinen Kursus erforderlich. Fünf Jahre rechnet er für die Bildung Wilhelmines, ebensoviele Jahre für die schriftstellerische Arbeit. Aus diesem Parallelismus kann m. E. darauf geschlossen werden, daß es sich bei der „großen Idee" um eine Art pädagogischen Journals handelt, in dem der Entwicklungsgang Wilhelmines dargestellt werden sollte.

In der Gestaltung seines Verhältnisses zu Wilhelmine bringt Kleist seine Grundanschauung vom Verhältnis der Geschlechter zueinander zur Geltung. Es ist das Schicksal des Weibes, abhängig zu sein; bekleidet doch das weibliche Geschlecht seiner Natur nach die zweite Stelle in der Reihe der Wesen (s. den 3. Brief an Ulrike). Die Absicht Ulrikes, auf eigene Kosten und Gefahren, unter eigener Verantwortlichkeit und mit freier Selbstbestimmung den Lebensweg zu gehn, kann ihm daher nur als eine Verkehrung der naturgesetzlichen Ordnung erscheinen. Das Weib muß Kleist um so mehr als Weib erscheinen, je unbedingter ihre Unterordnung unter den überlegenen Mann ist.

4. Der Bruch mit der Wissenschaft. Mitten aus seinen Studien heraus hatte Kleist die Würzburger Reise übernommen; die Interessen seines innern und seines äußern Berufs beschäftigten ihn auf derselben. Doch bedeutete die Reise keineswegs eine Absage an die Wissenschaft: seine „Schrift über die kantische Philosophie" und anderes Wissenschaftliche begleitet ihn (5. Brief an Ulrike); in Würzburg kommen seine wissenschaftlichen Bücher ihm zu statten (XI. Br. an W.). So gehen also drei Interessen nebeneinander her, zu denen noch Wilhelmines Bildung als viertes hinzukommt. Charakteristisch für unsern Abschnitt ist das Verschwinden der drei ersten Interessen. Zuerst verschwindet das Interesse an einem öffentlichen Amt; es kann sich um so weniger gegen den Druck des dichterischen Triebs halten, als es sich auch mit anderen In-

teressen (s. u.) und vor allem mit dem Verlangen nach wissenschaftlicher Bildung nicht verträgt, das nach der Würzburger Reise wieder stark erwacht. Da das Interesse an einem Amt bei Kleist von vornherein gering war, so geht die Verdrängung desselben ohne heftige innere Kämpfe vor sich. Dagegen findet Kleists Bildungsstreben infolge einer inneren Katastrophe ein Ende. Über die inneren Vorgänge, die Kleists Verzicht auf dichterisches Schaffen herbeigeführt haben, sind wir nicht hinreichend unterrichtet; wir müssen aber annehmen, daß es sich hier um Vorgänge voll größter Seelenpein gehandelt hat.

Ein Bild von Kleists Stimmung unmittelbar nach der Reise gibt der 8. Brief an Ulrike; es sind fast überschwängliche Ausdrücke, in denen Kleist das ihn damals beseelende Glücksgefühl schildert. Bisher, so schreibt er der Schwester, habe er in seinem Leben nie herzlich froh sein können; jetzt erst öffne sich ihm etwas, das ihn aus der Zukunft anlächle wie Erdenglück. Ewige Dankbarkeit sichert er der Schwester zu, die zusammen mit Brockes in erster Linie ihm das Leben gerettet habe. Sein ganzes Vermögen achtet er nicht um das, was er auf der Reise erworben hat; wenn ihm die Schwester noch eine kleine Unbequemlichkeit abgenommen hat, so wird es ihm Mühe kosten, zu erdenken, was ihm wohl auf der ganzen Erde zu seiner Zufriedenheit fehlen könne. „Das wird mir wohl tun nach einem Leiden von 24 Jahren“ (s. o. S. 5), so schließt er den Brief. Was das für ein epochemachendes Ereignis ist, von dem er so entzückt spricht, verrät Kleist nicht, obwohl nach seiner eigenen Erklärung die Schwester die Einzige ist, bei der zweifelhaft sein könnte, ob er ihr sein Geheimnis enthüllen soll; bei jedem andern ist er entschieden, es nicht zu offenbaren. Wir wissen, Kleist spricht von seinem dichterischen Schaffen. Welch ein Gegensatz zwischen diesem gehobenen Gefühl unmittelbar nach der Reise und dem Gefühl tiefster Niedergeschlagenheit wenige Monate nach der Reise! Unter dem Hochdruck seines dichterischen Selbstgefühls faßt nun Kleist den für die Gestaltung seines Lebens in der nächsten Zeit maßgebenden Entschluß: er verzichtet auf ein Amt. Der preußische Minister Struensee, der Chef des Zoll- und Akzisedepartements, von dem Kleist die Richtlinien für seine Würzburger Reise erhalten hatte, drang nach seiner Rückkehr in Kleist sich fest anstellen zu lassen; Kleist aber war so gut wie entschlossen, die ihm angebotene Anstellung nicht anzunehmen, und wohnte den Sitzungen der technischen Deputation nur noch bei, um die ganze Laufbahn dann später „mit Ehren“ verlassen zu können. Die Gründe, mit denen er diesen Entschluß vor seiner Braut und seiner Schwester rechtfertigt, sind bezeichnend für Kleists damalige innere Lage. Von nur geringem Gewicht ist augenscheinlich der Umstand, daß gerade das ihm angebotene Amt ganz außer dem Kreise seiner Neigung lag. Auch wenn das preußische „Kommerzsystem“ weniger „militärisch“ gewesen wäre, als es nach Kleists Urteil war, und wenn die von ihm zu leistende Amtsarbeit mehr an seine mathematisch-physikalischen Neigungen angeknüpft hätte, würde Kleist sich gegen die Beamtenlaufbahn

entschieden haben. Seine Abneigung galt nicht einem bestimmten, sondern jedem Amte.

Schwerer wiegt der folgende Grund: Er könne, so erklärt er, nicht in ein Interesse eingreifen, das er nicht mit seiner Vernunft prüfen dürfe; er sieht den Konflikt zwischen dem Willen des Staates und seinem eigenen Willen voraus; denn er weiß, daß er nicht der Mann ist, sich im Erkennen und Handeln einer Autorität zu beugen. Aber noch einen zweiten und schwereren Konflikt sieht Kleist voraus, den Konflikt zwischen seinen Amtspflichten und seinem Bildungsstreben. Er schreibt an Wilhelmine: „Ich arbeite nur für meine Bildung gern, und da bin ich unüberwindlich geduldig und unverdrossen. Aber für die Amtsbesoldung Listen zu schreiben und Rechnungen zu führen — ach, ich würde eilen, eilen, eilen, daß sie nur fertig würden, — und zu meinen geliebten Wissenschaften zurückkehren." — Um die Stärke eines weiteren Beweggrundes zu würdigen, muß man sich gegenwärtig halten, daß Kleist kein Gesellschaftsmensch, sondern ein Familienmensch war. Unaufhörliches Fortschreiten in seiner Bildung und häusliche Freuden nennt er selbst die unerläßlichen Bedingungen seines Glücks. „Es ist wahr", schreibt er an Wilhelmine, „wenn ich mir das freundliche Tal denke, das einst unsere Hütte umgrenzen wird, und mich in dieser Hütte und Dich und die Wissenschaft, und weiter nichts — o dann sind mir alle Ehrenstellen und alle Reichtümer verächtlich." Nur in seinem eigenen Hause oder nirgends glaubt er das Glück finden zu können; ein Amt aber würde ihn der Heimstätte seines Glücks entfremden. — Noch aber ist der letzte und tiefste Grund für Kleists Widerwillen gegen ein Amt nicht genannt. Man kann diesen Grund aus dem 9. Briefe an Ulrike herauslesen; er nennt hier die auf der Würzburger Reise erfahrene ganz unendliche Erweiterung der Sphäre für seinen Geist und für sein Herz als die Ursache, weshalb er mehr als jemals abgeneigt sei, ein Amt anzunehmen. Ein Gleichnis in dem ihm eigenen Gleichnisstil benutzt er zur Verdeutlichung: Solange die Metallkugel noch kalt ist, läßt sie sich in das enge Gefäß noch hineinschieben, aber sie paßt nicht mehr dafür, wenn man sie glüht; so paßt der Mensch nicht für das Gefäß eines Amtes, wenn ein höheres Feuer ihn durchwärmt. Das höhere Feuer aber, von dem Kleist erglüht, ist — wie wäre eine andere Deutung möglich? — das Feuer der Dichtkunst.

Man macht Kleist einen Vorwurf daraus, daß er kein Amt angenommen hat. Aus der sorgfältigen Selbstprüfung, die wir ihn eben anstellen sahen, ergibt sich sein unbezweifelbares Recht zu dieser Ablehnung; so gewiß er ein Recht auf sich selbst hatte, so gewiß durfte er ablehnen. Ja es war sogar seine sittliche Pflicht, denn eine sorgfältige Reflexion auf seine Natur hatte ihn erkennen lassen, daß es ihm unmöglich war, Berufsarbeit und Bildungsarbeit in friedlich-schiedlichem Nebeneinander auszuüben. Aus Achtung vor der Amtspflicht schlug er das Amt aus. Überhaupt sind es nicht nur die Gesichtspunkte der eigenen, individuellen Wohlfahrt, von denen Kleist bei der Gestaltung seines Lebens

geleitet wird. Er erkennt das Recht der Gesamtheit an ihn, d. h. seine Pflicht, seinen Mitbürgern zu nützen, unumwunden an. (S. den XIII. Brief an Wilhelmine.) Nur widerstrebt seine Natur der Verpflichtung zu amtsmäßig und berufsmäßig normiertem sittlichem Handeln. Zu freiem sittlichem Tun, wie es die zufälligen, immerfort sich verschiebenden Lebensverhältnisse fordern, hingegen hält er sich für verpflichtet. „Durch untadelhaften Lebenswandel den Glauben an die Tugend bei andern stärken", ruft er aus, „durch weise Freuden zur Nachahmung reizen, immer dem Nächsten der es bedarf, helfen mit Wohlwollen und Güte — ist das nicht auch Gutes wirken?" Seinem Lehrtrieb entspricht es, wenn er fortfährt: „Dich, mein geliebtes Mädchen, ausbilden, ist das nicht etwas Vortreffliches"? Charakteristisch aber für die individualistische Sittlichkeit des 18. Jahrhunderts, das die eigene Vervollkommnung als das absolute Ziel hinstellte, ist es, wenn Kleist es als seine höchste sittliche Aufgabe bezeichnet, sich selbst auf eine Stufe „näher der Gottheit" zu stellen.

Überblickt man die Stimmungen, in denen Kleist während der letzten Monate des Jahres 1800 und der ersten Monate des Jahres 1801 Lebenspläne formt, so fällt ein scharfer Gegensatz auf. Im ersten Zeitabschnitt spürt man bei den Erwägungen über die Zukunft eine gewisse Leichtigkeit und einen frohen Wagemut, eine gehobene, zukunftssichere Stimmung; im neuen Jahre zeigt sich Entschlußlosigkeit und das tiefe Mißbehagen über den Zwang, bindend über die eigene Zukunft verfügen zu müssen. Ein Stimmungsbild aus der ersten Zeit gibt der XIII. Brief an Wilhelmine. Kleist sehnt sich nach Vereinigung mit Wilhelmine; „o werde bald, bald, bald mein Weib!" so schreibt er ihr. Kühn baut er sein Glück in die Zukunft hinein; der Bauplan ist einfach. Zunächst räumt er die dem Bau entgegenstehenden Hindernisse weg: das Herkommen verlangt von ihm eine standesgemäße Lebenshaltung, er aber ist entschlossen, seinen Adel und seinen Stand, den „ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand", von sich zu werfen und eine Ehe zu führen, die, über die Pflichten der Repräsentation erhoben, nichts als eine Liebes- und Bildungsgemeinschaft ist. Die schmale wirtschaftliche Unterlage für einen solchen Haushalt würde er s. E. mühelos in etwa sechs Jahren beschaffen können; diesen Spielraum gebraucht er, um sich für „das schriftstellerische Fach" auszubilden und in demselben erwerbsfähig zu werden. Doch so lange gedenkt er nicht zu warten; er hofft, die Berechnung, die er Wilhelmine anzustellen bittet, werde die Möglichkeit dartun, daß sie beide von ihrem Vermögen leben könnten. Für den Fall eines andern Ergebnisses hat er die Absicht, durch deutschen Sprachunterricht in der französischen Schweiz sich jährlich ein paar hundert Taler zu erwerben. Neben diesem Entschluß zur Selbsterniedrigung steht ein Bekenntnis voll stolzen Selbstbewußtseins: „Viele Männer", so schreibt er, „haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn geschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge, und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt. Wenn Dir auch die eine Art von Ehre (er meint die Ehre standesgemäßer Lebens-

führung) entgeht, so wird Dir doch vielleicht einst eine andere zu teil werden, die höher ist. — Wilhelmine, warte zehn Jahre und Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen.“ Aus diesen Worten spricht der Dichter, der einen Wechsel auf die Zukunft in der Gewißheit zieht, daß diese ihn honorieren wird.

Ein Bild von entgegengesetztem Stimmungscharakter zeigt der Brief an Ulrike vom 5. Februar 1801. Als Kleist mit kühner Hand die oben dargelegten Pläne entwarf, war er entschlossen, kein Amt anzunehmen; in unserm Briefe berichtet er aber von neuen Kämpfen mit sich selbst, deren Objekt die Frage: „Amt oder nicht“ war; das Verfahren, das Kleist einschlug, um aus dem Für und Wider herauszukommen und den unerträglichen Zustand der Ungewißheit zu beseitigen, ist durchaus charakteristisch für ihn. Er griff nach seinem eigenen Bericht zu einem ähnlichen Mittel, wie es einst jener Römer im Zelte des Königs Antiochus IV. von Syrien anwandte, als dieser mit den Friedensverhandlungen zögerte. So wie dieser mit Kreide einen Kreis um sich und den König zog, den keiner von beiden verlassen würde, ehe über Krieg und Frieden entschieden wäre, — so sperrte sich Kleist in sein Zimmer ein mit dem festen Entschluß, dasselbe erst dann wieder zu verlassen, wenn er über einen Lebensplan entschieden wäre. Und der Erfolg dieses Vergewaltigungsversuchs? Acht Tage vergingen, und Kleist verließ sein Zimmer — unentschlossen. Von der tiefen seelischen Qual, die Kleist empfand, während in seiner Seele die einander feindlichen Gedanken miteinander kämpften, zeugt eine Reflexion über das, was das Leben ernst und schwer macht, in demselben Briefe. Das Leben ist darum schwer, weil man beständig und immer von neuem eine Karte ziehen soll und doch nicht weiß, was Trumpf ist, weil man beständig und immer von neuem handeln soll und doch nicht weiß, was recht ist. In diese Zeit setze ich auch den Brief an Ulrike, den Koberstein undatiert vorfand und an die vierte Stelle einrückte. Er paßt, wenn man die Reihe der uns bekannten inneren Situationen im Leben Kleists überblickt, nur in unsere Zeit, für die es gerade charakteristisch ist, daß Kleist den stärksten Zwang zur Wahl eines Lebensberufes empfand, ohne dem Spiel des nach rechts und links ausschlagenden Wagebalkens ein Ende machen zu können. Der Brief ist von Frankfurt geschrieben und würde so in jenen vorübergehenden Frankfurter Aufenthalt hineinpassen, auf den der XXI. Brief an Wilhelmine schließen läßt. Kleist schreibt:

„Mein liebes Ulrikchen, ich bin auf acht Tage in Frankfurt, aber nicht so vergnügt, als wenn du hier wärest. Ich mußte mir diese Zerstreuung machen, weil mich das Brüten über die schwangere Zukunft wieder ganz verstimmt hatte. In meinem Kopfe sieht es aus wie in einem Lotteriebeutel, wo neben einem großen Lose tausend Nieten liegen. Da ist es wohl zu verzeihen, wenn man ungewiß mit der Hand unter den Zetteln herumwühlt. Es hilft zwar zu nichts, aber es entfernt doch den furchtbaren Augenblick, der ein ganzes Lebensgeschick unwiderruflich entscheidet. Mehr als einmal bin ich nahe gewesen, mich endlich geduldig in ein Amt zu fügen, bei dem doch viele Männer, wie sie es sagen, froh

sind; und am Ende könnte man sich selbst mit dem Apollo trösten, der auch verdammt ward, Knechtsdienste auf Erden zu tun. Aber immer noch reizt mich mein früheres, höheres Ziel, und noch kann ich es nicht (wie viele es können) verächtlich als unerreichbar verwerfen, ohne vor mir selbst zu erröten."

Man bedürfte nicht der Erinnerung an die Knechtsdienste Apollos, um zu wissen, daß dies „höhere Ziel" seine Dichterpläne sind. Aber wie groß erscheint der Stimmungsumschlag, wenn man unsere beiden Briefe mit dem XIII. Brief an Wilhelmine vergleicht! In letzterem ein freudiges Spielen mit der nächsten Zukunft und ein sicheres Vertrauen auf die spätere Zukunft; in den Briefen an Ulrike Seufzen über den Ernst des Lebens und offenbar nur noch halbes Vertrauen in die dichterische Kraft. Zwar hält ihn das Schamgefühl ab, das höhere Ziel als unerreichbar zu verwerfen, noch wendet er sein Herz der Zukunft zu, wie die Blume ihren Kelch der Sonne (Brief vom 5. Februar), aber sein dichterisches Selbstgefühl ist tief erschüttert worden. Wodurch, kann man mit Bestimmtheit nicht sagen, doch muß man nach der Analogie mit einem späteren Vorgang und aus Kleists ganzem Wesen schließen, daß eine Selbstkritik seiner dichterischen Hervorbringungen die Ursache jener Erschütterung gewesen ist. Infolge dieser Selbstkritik, die — in parenthesi gesagt — eine Kritik nach den höchsten Maßstäben gewesen sein muß, befand sich Kleists dichterisches Selbstbewußtsein, um ein physikalisches Bild zu gebrauchen, nicht mehr im stabilen, sondern im labilen Gleichgewicht; bei einer noch so kleinen Verschiebung aus der Gleichgewichtslage kehrte es nicht von selbst in dieselbe zurück.

Der obenerwähnte „vierte" Brief an Ulrike schließt mit den Worten: „Das Schlimmste bei dieser Ungewißheit ist, daß niemand mir raten kann, weil ich mich keinem andern ganz erklären kann." Der nämlich, dem er bis dahin die innersten Falten seines Herzens hatte öffnen können, sein Freund Brockes, hatte im Januar Berlin verlassen, wohin er Kleist gefolgt war. Sein Weggang warf Kleist wieder ganz auf sich selbst und gab ihn der eigenen schonungslosen Selbstkritik preis. Sicher würde während Brockes' Anwesenheit eine so tiefe Depression im dichterischen Kraftgefühl Kleists nicht eingetreten sein. Nach Brockes' Weggange ist Kleist inmitten „der ganzen volkreichen Königsstadt" innerlich ganz einsam und allein auf den Verkehr mit sich angewiesen. Er ist in dem furchtbaren Dilemma festgefahren, einerseits sich mitteilen zu wollen und anderseits sich nicht mitteilen zu können. Daß er sich nicht mitteilen kann, liegt zunächst an dem Mangel eines Mittels für diese Art der Mitteilung; Kleist selbst klagt, die Sprache tauge nicht dazu, da sie die Seele nicht malen könne, und das, was sie uns gebe, nur zerrissene Bruchstücke seien. Diese Bruchstücke könnte nur der zu einem Totalbilde ergänzen, der aus gleichen oder ähnlichen Erfahrungen heraus das Einzelne zum Ganzen intuitiv zusammenschaute. Einen solchen „Herzenskündiger" aber besaß Kleist seit Brockes' Fortgange nicht mehr. Daher überkam ihn, wenn er jemand sein Innerstes aufdecken sollte, nach seinen eigenen Worten eine Empfindung wie ein Grauen, und er verschloß sein Inneres.

Selten kam Kleist in dieser Zeit auch in Gesellschaften; der Grund ist ein doppelter: einmal widerte es ihn an, inmitten der Gesellschaftsmenschen, die sich alle nicht gaben, wie sie waren, sondern eine Rolle spielten, gleichfalls etwas anderes als sich selbst darstellen zu müssen. „Eine traurige Klarheit“ ließ ihn den Widerspruch zwischen Schein und Sein bei andern, vor allem aber bei sich selbst erkennen; „sie nennt mir,“ sagt er, „zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Wort den Sinn, zu jeder Handlung den Grund (Brief an Ulrike vom 5. Februar 1801). Dazu kam dann zweitens „eine unerklärliche Verlegenheit,“ die unüberwindlich war. Kleist selbst bekennt darüber: „O wie schmerzhaft ist es, in dem Äußern ganz stark und frei zu sein, indessen man im Innern ganz schwach ist, wie ein Kind, ganz gelähmt, als wären uns alle Glieder gebunden, wenn man sich nie zeigen kann, wie man wohl möchte, nie frei handeln kann und selbst das Große versäumen muß, weil man voraus empfindet, daß man nicht Stand halten wird, indem man von jedem äußeren Eindrucke abhängt, und das albernste Mädchen oder der elendste Schuft von élégant uns durch die matteste persiflage vernichten kann.“

Der Verlust der Gewißheit über seinen dichterischen Beruf hat die Tiefen der Seele Kleists erregt. Aber noch einen zweiten schweren Verlust sollte Kleist erleben, den Verlust des einzigen Strebenszieles, das ihm geblieben war, als er den Glauben an seinen Dichterberuf eingebüßt hatte: er verlor die Liebe zur Wissenschaft. Und zwar ist es ein bestimmtes katastrophisches Ereignis, durch das ihm diese Liebe verloren ging. Vorbereitet wurde die Katastrophe von zwei Seiten her. Ehe (um mich Kleists eigener Bildersprache zu bedienen) die Säule fiel, an der er sich sonst im Spiele des Lebens hielt, wankte sie bereits. In den Briefen nach der Würzburger Reise räumt Kleist seiner geliebten Wissenschaft die höchste Würdestellung ein; auf die Frage, die er oft zu hören bekam: „Wenn Du Dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst Du denn so nach Wahrheit?“ hatte er die Antwort in Bereitschaft: „Weil es Wahrheit ist.“ Der Anfang des neuen Jahres stieß Kleist, wie wir sahen, vor die Notwendigkeit, sich über seinen Lebensberuf endgültig zu entscheiden; alles Wissen verhalf ihm nicht zur Klarheit über sich selbst, zu einem festen Entschluß, aus dem sich sicheres Handeln entwickeln konnte. In dieser inneren Zwangslage lernte er den Wert eines geschlossenen Charakters kennen, der Maß und Ziel in sich trägt. Er sah ein, daß Wissen nicht das Höchste sein könne, und sprach in diesem Sinne seinem Freunde Brockes den Leitsatz nach: „Handeln ist besser als Wissen.“ Waren es so einerseits die Anforderungen des Lebens, die Kleists Liebe zur Wissenschaft beeinträchtigten, so war es anderseits die Art seines Wissenschaftsbetriebs, die ihm die wissenschaftliche Arbeit gründlich zu verleiden im Begriff stand; sein Studium krankte von vornherein an dem Widerspruch seiner wissenschaftlichen Neigungen. Neigung zu enzyklopädischer Wissensgestaltung und Neigung zu tiefbohrender Arbeit, besser: Abneigung gegen einseitiges Fachwissen und Abneigung gegen oberflächliches Vielwissen wirkten gleich stark bei ihm; zu einer Versöhnung

und Ausgleichung der beiden Neigungen auf Grund des alten: „in uno habitandum, in multis versandum“ kam es bei ihm nicht. Alle, die ihn kannten, rieten ihm, sich irgend einen Gegenstand aus dem Reich des Wissens auszuwählen und zu bearbeiten. Aber es war ihm nach seinen eigenen Worten unmöglich, sich wie ein Maulwurf in ein Fach zu graben und alles andere zu vergessen. „Mir ist," so schreibt er, „keine Wissenschaft lieber als die andere, und wenn ich eine vorziehe, so ist es nur, wie einem Vater immer derjenige von seinen Söhnen der liebste ist, den er eben bei sich sieht." Auf der andern Seite empfand er einen Widerwillen gegen das Hin und Her zwischen den einzelnen Wissenschaften; er wollte nicht immer nur auf der Oberfläche schwimmen (a. a. O.). An diesem Widerspruch zwischen Weite und Tiefe siechte bereits seine Neigung zur Wissenschaft, als plötzlich die katastrophische Wendung eintrat, auf die hingewiesen wurde.

Als Kleist am Ausgange des Jahres 1800 mit leichter Hand Zukunftspläne entwarf, schoß es ihm durch den Kopf, er könne nach Paris gehn und die neuste Philosophie (es ist die Philosophie Kants gemeint) in dieses „neugierige" Land verpflanzen (XIII. Brief an Wilhelmine). Es ist eine tragische Ironie, daß Kleists Liebe zur Wissenschaft eben an der Philosophie zu schanden wurde, als deren Verkündiger er nach Paris gehen wollte. Der Grund dieser paradoxen Tatsache liegt darin, daß Kleist erst jetzt „die Kritik der reinen Vernunft" kennen lernte, während er bisher nur von dem praktischen Teil der Kantschen Philosophie eine vielleicht auch erst abgeleitete Kenntnis besaß. Zwei Briefe vom 22. März, der eine an Wilhelmine, der andere an Ulrike, geben den Bericht über die Katastrophe, der Kleists Liebe zur Wissenschaft zum Opfer fiel. Besonders der Brief an Wilhelmine, der das Ereignis in den Zusammenhang der Seelengeschichte Kleists rückt, gibt eine ergreifende Darstellung. Schon als Knabe, so berichtet er hier, hatte er sich den Gedanken angeeignet, daß Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung sei. Er glaubte, daß der Mensch sich von der Stufe der Vervollkommnung, auf die er sich hinieden erhoben habe, auf einem andern Stern weiter erheben werde. Aus diesem Gedanken bildete er sich nach und nach eine eigene Religion; das Bestreben, unaufhörlich einem höheren Grade von Bildung entgegenzuschreiten, wurde das einzige Prinzip seiner Tätigkeit. Bildung schien ihm das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig war. Nun wurde er bekannt mit der „Kritik der reinen Vernunft", und der Grundgedanke dieses das kritische Zeitalter der Philosophie heraufführenden Werkes erschütterte ihn tief und schmerzhaft.

Kleist hatte in der dogmatischen Denkweise der vorkantischen Philosophie die Sinnenwelt als etwas Gegebenes, nicht als etwas erst durch die menschliche Vernunft Hervorgebrachtes angesehn. Nun aber lehrte Kant, daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinungen ist, daß die Dinge, die wir anschauen, nicht an sich selbst so sind, wie sie uns erscheinen, und daß alle Beschaffenheit und alle Ver-

hältnisse der Dinge in Raum und Zeit, ja Raum und Zeit selbst verschwinden würden, wenn wir uns, die anschauenden Subjekte, wegdenken würden. Unbekannt bleibt uns das Wesen der Dinge, ihr An-sich, das, was sie ohne die Tätigkeit unserer Sinne sind. Raum und Zeit sind reine Vernunftanschauungen; sie sind nicht objektiv und real, sondern subjektiv und ideal, nichts den Dingen an sich Anhaftendes, sondern die Grundbedingungen aller Erscheinungen. Kleist selbst popularisiert diesen Grundgedanken des transzendentalen Idealismus im Briefe an Wilhelmine in folgender Weise: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge zugehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint." In letzterem Falle — so folgert Kleist weiter — würde alles Bestreben, einen Wahrheitsbesitz anzusammeln, der uns als ein Besitz für immer auch über das Grab hinaus in eine andere Existenzweise folgte, vergebene Mühe sein; dann verschwände der angesammelte Wahrheitsbesitz mit der Welt, in der er erworben ist. „Ach Wilhelmine," ruft er aus, „wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lache nicht über einen andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr!" Er selbst nennt sich eines von den Opfern der Torheit, deren die kantische Philosophie so viele auf dem Gewissen habe.

Die unmittelbare Folge der Erkenntnis, daß man hienieden von der Wahrheit nichts wissen könne, war ein Ekel vor allen Büchern; er machte den Versuch, sich zur Arbeit zu zwingen, aber ein unwiderstehlicher Widerwille scheuchte ihn von den Büchern weg. Das Gefühl einer unaussprechlichen Leere beherrschte ihn. Er litt schwer unter dem Bewußtsein, nun ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem er „froh beschäftigt" fortschreiten konnte. Dieser Zustand quälte ihn umsomehr, als er einen „innerlich heftigen Trieb" zur Tätigkeit empfand. Um sich zu zerstreuen, lief er ins Freie, besuchte Tabagien, Kaffeehäuser, Schauspiele, aber dennoch war der einzige Gedanke, den seine Seele in dem äußeren Tumulte mit glühender Angst bearbeitete, immer nur der eine: „Dein einziges, dein höchstes Ziel ist gesunken." In dieser Seelenpein, in diesem rätselhaften Zustande greift er zu einem bereits früher erprobten Mittel: er beschließt, sich Seelenruhe und Klarheit zu erwandern. Die Bewegung auf der Reise, so hofft er, werde ihm zuträglicher sein als das Brüten daheim. Im Freien glaubt er freier denken zu können. Sobald er ein neues Strebensziel gefunden hat, wird er heimkehren. Welch ein greller Gegensatz zwischen der „seelenheitern" Stimmung nach der Würzburger Reise und der tiefmelancholischen Stimmung wenige Monate später! Damals glaubte er sich dem Gipfel alles Erdenglücks ganz nahe,

jetzt liegt er nach „donnerndem Fall" in einer Tiefe, die ihm jeden Ausblick auf Glück versperrt. Der Tätigkeitsdrang in seinem Innern verlangt gebieterisch nach Betätigung, aber er muß ihn zurückpressen, weil er kein Ziel hat. Ein provisorisches Tun aber ist ihm weniger möglich als jedem andern, da er keinen Schritt tun kann, ohne sich deutlich bewußt zu sein, wohin er will (11. Brief an Ulrike).

Es muß nun noch ein Blick auf die Entwicklung getan werden, die Kleists Verhältnis zu Wilhelmine während unseres Zeitabschnitts nimmt. Sie bewegt sich mit großer Folgerichtigkeit in den bereits bezeichneten Richtungen. Kleist ist auch jetzt nicht zunächst der Liebende, der Liebe gibt und nimmt, er ist vor allem der Bildner seiner Braut oder doch wenigstens der verantwortliche Leiter ihrer Selbstbildung. Bezeichnend ist ein Gleichnis, mit dem er seine Arbeit an Wilhelmine veranschaulicht: sie ist ihm der Stein, den er bearbeitet, um den Glanz aus ihm hervorzulocken. Während sich sonst ein Liebender an dem freut, was die Geliebte ist, an ihrem Selbst, an ihrer Eigenart, freut sich Kleist, an dem, was die Geliebte erst wird; seine Freude an ihr wächst in dem Maße, in dem sie sein Ideal von Weiblichkeit in sich darzustellen sucht. Nicht das ist sein Interesse, die Individualität Wilhelmines im Sinne ihrer Anlagen weiter zu entwickeln, ihr Selbst auf einen immer reineren Ausdruck zu bringen, er freut sich, daß nach ihrem Geständnis die Liebe in ihrer Seele eine völlige Revolution herbeizuführen beginnt (XVIII. Brief). Einen geradezu harten Ausdruck findet Kleists Tendenz in den Schlußworten des XIX. Briefes: „Ich freue mich", schreibt er hier der Braut, „daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wiedersehe." Jeder Brief ist ihm ein Dokument, an dem er die Seele Wilhelmines prüft; ein Wechsler, meint er, könne die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen als er die Seele seiner Braut.

In einigen Briefen sieht man Kleist gleichsam über der Arbeit an der geistigen Bildung Wilhelmines. Es ist um so mehr erforderlich, Kleist hierbei zu beobachten, als es seine eigenen und zwar vor allem seine dichterischen Interessen sind, welche ihm die Methode und das Ziel seiner Bildungsarbeit gezeigt haben. Die Kunst zu sehen könnte man das nennen, was Wilhelmine unter Kleists Anleitung lernen soll. Wie er selbst die uns umgebende Welt im dichterischen und im lehrhaften Interesse einerseits auf Gleichnisse, anderseits auf „moralische Revenuen" ausbeutete (s. oben S. 32f.), so sollte nun auch Wilhelmine lernen, die Erscheinungen wahrzunehmen und etwas von ihnen zu lernen; und zwar ist es eine zweifache Frage, die sie an die Natur richten soll: sie soll bei der einzelnen wahrgenommenen Erscheinung entweder fragen: „Worauf deutet das hin?" oder: „Womit hat das eine Ähnlichkeit?" Im ersten Falle ist es auf eine nützliche Lehre, im zweiten auf ein Gleichnis abgesehen. An Beispielen verdeutlicht Kleist seine Absicht. So soll Wilhelmine z. B. beantworten, worauf es hindeute, daß der Mensch

nicht wie das Tier den Kopf zur Erde neige, sondern aufrecht gebaut sei. Noch naiver ist die andere Frage, worauf es hindeute, daß der Mensch mehr Ohren hat als Münder. Ein interessantes Gleichnis aber, meint Kleist, lasse sich aus der Beobachtung ziehn, daß dem in die Sonne blickenden Menschen alle Gegenstände ihre Schattenseite zukehrten. Diese Bearbeitung der gemachten Wahrnehmungen wünscht Kleist mit nachhaltigem Eifer betrieben zu sehn; jeden Spaziergang müsse Wilhelmine „bereuen", der sie nicht um einen Gedanken bereichert hätte. Selbst die Tagesarbeit soll sie durch Achtsamkeit auf den Sinn der Erscheinungen veredeln. Einige Beispiele mögen seine Meinung bei dieser wunderlichen Forderung verdeutlichen: Wenn Wilhelmine beim Stricken des Strumpfes eine Masche von der Nadel fällt, und sie, ehe sie weiter strickt, die heruntergefallene wieder aufnimmt, damit nicht der eine aufgelöste Knoten die andern auflöse, so soll sie sich fragen, welche Lehre für ihre Bildung aus diesem Tun zu ziehen sei. Nicht ohne einen starken Anflug von Komik ist es aber, wenn Kleist beim Auswaschen eines schmutzigen Taschentuchs die „hohe, erhabene Lehre" gewonnen sehn will, daß wir bloß rein zu sein bedürfen, um in der schönsten Farbe der Unschuld zu prangen. Aber nicht nur die einfachen Wahrnehmungen, die ein achtsames Auge auch ohne Anleitung macht, sollen den Stoff zum Selbstdenken abgeben, Wilhelmine soll auch populärwissenschaftliche Bücher, wie etwa des Frankfurter Physikers Wünsch „kosmologische Unterhaltungen", zur Hand nehmen, um die Natur mit geschultem Auge ansehen zu lernen und so reichlicheren Stoff für die Exerzitien im Selbstdenken zu gewinnen. So soll Wilhelmine z. B. ein Gleichnis aus der Tatsache ziehn, daß zwei Marmorplatten nur dann unzertrennlich aneinander hangen, wenn sie sich in allen ihren Punkten berühren (XIV. Brief).[1])

Was Kleist hier Wilhelmine so eindringlich empfiehlt, das übt er selbst unausgesetzt. Sein Geist ist förmlich darauf eingeschult, in dem Wahrgenommenen das tertium comparationis für ein Gleichnis zu finden. Eines Tages öffnet er das Schubfach seines Tisches, in dem sein Feuer-

---

[1]) Kleist wendet auch noch eine zweite Methode an, um Wilhelmines Scharfsinn im Auffinden des Ähnlichen zu prüfen. In den oben mitgeteilten Beispielen kam es darauf an, zu einem durch die äußere Wahrnehmung gegebenen Gegenstande oder Vorgange ein geistiges Gegenstück zu finden, das mit jenem durch das tertium comparationis verknüpft ist und so durch jene Objekte der äußeren Wahrnehmung veranschaulicht wird. In einem späteren Briefe (dem XVI.) empfiehlt Kleist der Braut Fragen wie z. B.: „Was ist lieblich?" „Was ist niederschlagend?" „Was ist anbetungswürdig?" usw. auf verschiedene Blätter aufzuschreiben und die unter den Prädikatsbegriff der Frage fallenden Beispiele darunterzusetzen. Er selbst fängt die Reihen dieser Beispiele so an: „Lieblich ist ein Maitag, eine Fürsichenblüte" (sic!), eine frohe Braut; niederschlagend ist ein Regen am Morgen einer geplanten Lustpartie, Kälte in der Antwort, wenn man herzlich und warm frägt usw." Hier ist also der Vergleichungspunkt gegeben, und es gilt Vorstellungen unter den gegebenen Begriff unterzuordnen, die miteinander vergleichbar sind.

zeug, Stahl und Stein, lag; durch den bloßen Anblick, so berichtet er, wird er im Geiste durch anderthalb Jahre in die Zeit zurückgeführt, wo er und Wilhelmine noch unempfindlich nebeneinander wohnten (XIV. Brief). Er hat sich für seine Gedanken ein kleines „Ideenmagazin“ angelegt, das er täglich vergrößert und für das er auch aus Wilhelmines Erarbeitetem Beiträge erwartet. Die Arbeit für dies Ideenmagazin ist ein Stück seiner Vorbereitung für das „schriftstellerische Fach“ (a. a. O.). Ein Beweis, wie sehr er die Denkarbeit Wilhelmines in eben die Bahnen einzulenken wünscht, in denen er selbst sich bewegt, zeigt der Wilhelmine gegebene Hinweis, bei einem Bilde oder Gleichnisse komme es vor allem auf möglichst genaue Übereinstimmung in allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände an. Als Übungsbeispiel empfiehlt er ihr die Vergleichung des Menschen mit einem Klavier; sie soll dabei die Saiten, die Stimmung, den Stimmer, den Resonanzboden, die Tasten, den Spieler, die Noten usw. in Erwägung ziehn und zu jedem das Ähnliche beim Menschen herausfinden.

Wilhelmine befolgt Kleists Winke mit rührender Beflissenheit; er ist glücklich darüber, daß sie das Talent, wahrzunehmen, d. h. mit der Seele den Eindruck der Sinne aufzufassen, besitzt; und noch mehr: sie weiß auch im Stile Kleists mit dem Sinnlichen der Wahrnehmung ein Geistiges zusammenzuschauen. Sie beantwortet nicht nur Kleists Fragen, sondern sucht auch auf eigene Hand; so findet sie z. B., es komme für die Art, wie fremde Gegenstände auf einen Menschen einwirken, ebenso wie beim Spiegel vor allem auf seine eigene Natur an. Die Resultate ihrer Studien sind „Aufsätze“, die Kleist mit überschwenglicher Freude als sichere Unterpfänder des gemeinsamen Glücks und als Beweise seines Lehrerfolgs bewillkommnet (XVII. Brief).

Wie sehr Kleist darauf aus ist, Wilhelmines Wesen dem seinigen anzugleichen, dafür noch einen Beleg: Kleist ist eine reflektierende Natur par excellence. Seine eigene Seele, sein Ich ist das vornehmste Objekt seines Denkens. Vielleicht hat niemand so das Unglück des steten Reflektierens auf sich selbst empfunden wie eben Kleist; niemand vielleicht so bestimmt die Erfahrung gemacht, daß selbst dem eindringlichsten Nachdenken über sich selbst der Untergrund des seelischen Lebens dunkel bleibt. Ein äußeres Hilfsmittel bei der Reflexion auf sich selbst war für Kleist das Tagebuch, das er mit großer Pünktlichkeit führte und das jedenfalls die Unterlage für die Geschichte seiner Seele bildete, mit der er sich beschäftigte. Ein Tagebuch zu führen empfiehlt er auch Wilhelminen; in dasselbe soll sie abends eintragen, was sie am Tage sah, dachte und fühlte. „Wir werden uns“, so begründet er seine Aufforderung, „in diesem unruhigen Leben so selten unserer bewußt, die Gedanken und die Empfindungen verhallen wie ein Flötenton im Orkane, so manche Erfahrung geht ungenützt verloren“ (XIII. Brief). Auch soll Wilhelmine so lernen, Freude aus sich selbst zu entwickeln. Endlich sieht Kleist das Tagebuch als eine Art Abrechnungsbuch an, in dem Wilhelmine an jedem Tage die Summe ihrer

Handlungen ziehen könne, um sozusagen rechnungsmäßig die Zunahme an Vollkommenheit festzustellen.

Alles in allem ergibt sich das Resultat, daß Kleists Verhältnis zu Wilhelmine sich in aufsteigender Linie bewegt. Freilich ist es keine wechselseitige Anpassung, die sich zwischen beiden vollzieht, denn Kleist gibt nichts von dem Seinen auf, während Wilhelmine sich in einer, wie es scheint, unbegrenzten Bestimmbarkeit dem Verlobten angleicht. Dem entspricht es auch, wenn Wilhelmine bei den schweren Seelenkämpfen Kleists nur die Rolle einer teilnehmenden Zuschauerin zugeteilt erhält.

5. Die Reise nach Paris (April—November 1901). Einen interessanten Einblick in Kleists Seelenleben gewährt die Geschichte seines Entschlusses zur Reise. Als ihn der Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit ergriffen hatte, faßte er (wie bereits erwähnt wurde) den Entschluß, zu reisen. „Mein Wille ist", so schrieb er der Schwester am 22. März, „durch Frankreich (Paris), die Schweiz und Deutschland zu reisen." So energisch diese Ankündigung klingt, so wenig steht hinter ihr ein fester Wille; er selbst gesteht ein, mit dem Gedanken an diese Reise vorerst nur gespielt zu haben, dann aber durch die Gewalt der Verhältnisse zum Reisen gezwungen zu sein (XXIV. Brief an Wilhelmine). Kleist teilte seinen Entschluß darum der Schwester mit, weil er ihr früher einmal das Versprechen gegeben hatte, die Grenzen des Vaterlandes nicht ohne sie zu überschreiten. Dabei hegte er die Hoffnung, die Schwester werde wegen der großen Schnelligkeit und der außerordentlichen Kosten auf die Mitreise verzichten. Dieser Wunsch steigerte sich bei ihm zu dem Entschluß, der Schwester die ganze Reise abzuschreiben, als er hörte, wenn er mit der Schwester zu reisen beabsichtige, habe er Pässe nötig. Diese nämlich waren nur vom Minister erhältlich und zwar nur bei Angabe eines hinreichenden Zwecks. Den wahren Grund aber konnte er nicht angeben, einen falschen wollte er nicht angeben. Noch ehe er aber Ulriken abschreiben konnte, erhielt er die Nachricht, daß Ulrike, reiselustig wie sie war, in drei Tagen bereits in Berlin eintreffen würde. Nun gedachte er ihr eine kleinere Reise vorzuschlagen — aber er konnte nicht mehr zurück, wie ihm beliebte, denn er selbst und sein Schwager hatten bereits von seinem Pariser Reiseplan gesprochen, und Kleist wollte nicht in den Ruf der Unentschlossenheit kommen. Er selbst kennzeichnet seine Zwangslage mit den Worten: „Ich mußte also nun reisen, ich mochte wollen oder nicht, und zwar nach Paris, ich mochte wollen oder nicht" (XXIII. Brief an Wilhelmine). Nun mußte er auch einen Reisezweck angeben. Er griff zur Notlüge und gab als Reisezweck zunächst ganz allgemein Studien an, dann aber, offenbar von seinen Bekannten zu bestimmterer Fassung seiner Absichten gedrängt, mathematische und naturwissenschaftliche Studien. Der Minister, die Professoren und alle Bekannte beglückwünschten ihn; man gab ihm Adressen an französische Gelehrte mit und ließ Spannung auf die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Reise durchblicken. Kleist fühlte, er habe die Erwartung der Menschen gereizt, und sein Ehrgeiz duldete

nicht, diese Erwartungen einfach Lügen zu strafen. So mußte er, der allem Wissen entfliehen wollte, sich mit dem Gedanken vertraut machen, studieren zu müssen; den Kreis der Gelehrten, jener „kalten, trocknen, einseitigen Menschen", hatte er meiden wollen, nun sah er sich wieder in eben diesen Kreis hineingebannt. „Ach Wilhelmine," so ruft er aus der Tiefe seiner Drangsal, „in meiner Seele ziehen Gedanken durcheinander, wie Wolken im Ungewitter. Ich weiß nicht, was ich tun und lassen soll." Er sah sich durch die Verhältnisse gezwungen, eine Reise zu unternehmen, die er nicht gewollt hatte, eine Reisegesellschaft sich gefallen zu lassen, die ihm in seiner Stimmung nicht genehm war, und sich einen Reisezweck zu stecken, der ihn im Grunde der Seele anwiderte. Dem fernerstehenden Beobachter könnte es leicht scheinen, als handle es sich in dem ganzen Zusammenhang der Ereignisse nicht um einen Zirkel, in den Kleist magisch gebannt gewesen sei, als könne vielmehr Kleist durch einen freien Entschluß sich leicht Luft schaffen. Kennt man indes vor allem Kleists große Empfindlichkeit gegen das fremde Urteil und die Stärke seines Ehrgeizes, so wird man anerkennen, daß allerdings für den nach Selbstbestimmung ringenden Willen sehr starke Widerstände zu überwinden waren.

Kleist selbst stellt über die Verkettung von Umständen, die ihn wider seinen Willen zwangen, Reflexionen an, ähnlich denen, die Goethe vor dem Antritt seiner italienischen Reise machte. Er schrieb damals in sein Tagebuch: „Fragt das liebe unsichtbare Ding, das mich leitet und schult, nicht, ob und wann ich mag! Ich packte für Norden (Weimar) und ziehe nach Süden (Italien); ich sagte zu und komme nicht; ich sagte ab und komme .... Das weitere steht bei dem lieben Ding, das den Plan zu meiner Reise gemacht hat." Vergl. Wegweiser, I. Abt., S. 278 f. und III, 242. Es ist das „Dämonische", dessen Walten Goethe in der Verwicklung der Verhältnisse witterte.

Kleist führt den Bericht, den er seiner Braut von den Ereignissen geben will, mit den Worten ein: „Ich will Dir erzählen, wie in diesen Tagen das Schicksal mit mir gespielt hat." Im weiteren Verlaufe spricht er von einem „blinden Verhängnisse", das mit ihm gespielt habe. Bedeutsam ist ferner vor allem folgende Stelle: „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort" (XXIII. Brief). In dem folgenden Briefe äußert er, die ganze Periode seines Lebens vor der Pariser Reise und „das gewaltsame Fortziehn der Verhältnisse zu einer Handlung", mit deren Gedanken er sich bloß zu spielen erlaubt hatte, seien ihm äußerst merkwürdig. Interessant ist ein Vergleich der bei dieser Gelegenheit von Kleist geäußerten Denkweise mit jener, die er beim Beginn seiner Studienzeit kundgab. Mit dem Hochgefühl eines Mannes, der sich selbst sein Schicksal schafft, sah er auf die vielen herab, die sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gezogen fühlen und ihnen im Gefühl ihrer Schwäche folgen; er nannte sie unwürdig, ein Spiel des Zufalls, Puppen

am Draht des Schicksals usw. (3. Brief an Ulrike). Jetzt zweifelt er selbst an der uneingeschränkten Freiheit, kraft deren der Mensch das Schicksal leitet.

Kleists **Stimmung** beim Antritt der Reise schildert der XXIII. Brief: Hier heißt es: „Meine theure, meine einzige Freundinn! Ich nehme Abschied von Dir! — Ach, mir ist es, als wäre es auf ewig! Ich habe mich wie ein spielendes Kind auf die Mitte der See gewagt, es erheben sich heftige Winde, gefährlich schaukelt das Fahrzeug über den Wellen, das Getöse übertönt alle Besinnung, ich kenne nicht einmal die Himmelsgegend, nach welcher ich steuern soll, und mir flüstert eine Ahnung zu, daß mir mein Untergang bevorsteht." Wiederum drängt sich ein Vergleich auf: man denkt an die Stimmung des Dichters vor seiner Würzburger Reise. Damals lud er in dem Gefühl einer glücklichen Zukunft Wilhelmine ein, mit allen ihren Hoffnungen und Wünschen in das Schiff seines Glückes zu steigen und sich ihm anzuvertrauen, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen habe, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führern zu wählen und das Steuer des Schiffs mit starkem Arm zu lenken wisse.[1])

In der Beschreibung des „unwürdigen Zustandes" der Menschen, die keinen Lebensplan haben, nennt Kleist auch als ein Charaktermerkmal dieses Zustandes das immerwährende **Schwanken zwischen unsichern Wünschen** (3. Brief an Ulrike). Eben dieses Schwanken lernte er jetzt vor der Pariser Reise selbst kennen: „Nichts als Schmerzen", schreibt er der Braut, „gewährt dies ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer rollenden Weltkörper streben, nach Ruhe." Man begreift diese Sehnsucht nach Ruhe, wenn man bedenkt, daß Kleist unter dem Drucke seines hochgespannten Tätigkeitsdranges unsäglich litt. Aber nicht die tote Ruhe der Erstarrung bedurfte er, sondern, um es bildlich zu sagen, die Ruhe der Magnetnadel, die, nachdem sie lange nach rechts und links ausschlug, ihren Nordpol gefunden hat.

Kleists **Reisegefährtin**, seine Schwester Ulrike, konnte ihm eben das nicht sein, was ihm einst Brockes gewesen war. Unmittelbar nach der Würzburger Reise schwankt er, ob er der Schwester nicht durch Offenbarung seines Reisezwecks den Beweis seines größten Vertrauens geben soll. Jetzt muß er klagen, er könne ihr alles mitteilen, nur nicht das, was ihm das **Teuerste** sei (XXV. Brief an Wilhelmine). „Ich ehre",

---

[1]) Zum Vergleich diene noch der Schluß des Goetheschen Gedichts „Seefahrt", das aus eben den Stimmungen herausgeboren ist, denen die oben angeführte Reflexion über das Dämonische entstammt. Es ist dasselbe Bild verwandt wie in den beiden Kleistschen Briefstellen; der Dichter aber hält die Mitte zwischen allzu sicherem Kraftgefühl und völlig lähmendem Schwächegefühl. Die Stelle lautet:

„Doch er stehet männlich an dem Steuer;
mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
und vertrauet scheiternd oder landend seinen Göttern."

schreibt er an einer anderen Stelle, „Ulricken ganz unbeschreiblich, sie trägt in ihrer Seele Alles, was achtungswürdig und bewundernswert ist; Vieles mag sie besitzen, Vieles geben können, aber es läßt sich, wie Goethe sagt, nicht an ihrem Busen ruhn". Während Brockes eine im Stil der Zeit gehaltene, entschieden ins Weibliche hineinspielende Natur war, treten im Charakter Ulrikens männliche Züge heraus: Kleist nennt sie ein „Amphibion" und mahnt sie gelegentlich, sich endlich ein sicheres Geschlecht zu wählen. So war Kleist auf der Reise mit sich allein. Erschwerend wirkte, daß die Stimmungen der beiden Reisenden völlig verschieden waren. Kleist reiste, um ins Klare mit sich zu kommen. Ulrike reiste, um zu reisen; Reisen war ihr so sehr Leidenschaft, daß sie gern mit Hilfe von Karten Gedankenreisen unternahm. Kleists Blick war zumeist sinnend nach innen gekehrt und mochte wohl oft traumverloren an den Objekten hinstreifen, Ulrike dagegen war anschauungsfroh den Außendingen zugewandt. Über Kleists Seele lagerte tragischer Ernst, Ulrike dagegen zeigte nach Kleists eigener Bemerkung ein lustiges, zu allem Abenteuerlichen aufgewecktes Wesen (XXV. Brief an Wilhelmine).[1]

Die Reise wurde in der zweiten Hälfte des April begonnen. Längeren Aufenthalt nahmen die Reisenden zuerst in Dresden. Die beiden Briefe an Wilhelmine, die sich auf diesen Aufenthalt beziehen (XXV und XXVI), enthüllen uns die eigenartige Daseinsweise, die Kleist in Dresden und auf der weiteren Reise führte. Er lebte in dieser Zeit gleichsam ein Doppelleben; man muß an ihm den äußeren Menschen und den „inneren Menschen des Herzens" unterscheiden. Der äußere Mensch an ihm sah und hörte und nahm äußere Eindrücke auf, aber diese Eindrücke pflanzten sich nicht bis in den innern Menschen fort. Der innere Mensch wurde nicht von außen her bewegt, und doch herrschte in ihm eine qualvolle Unruhe.

Die Grundstimmung Kleists in Dresden war eine qualvolle. Er hatte eine „unaussprechliche Sehnsucht" nach einem Tropfen Freude, aber er ging leer aus; er fand nicht einmal genug Heiterkeit für einen Brief an seine Braut. Die Hauptquelle seiner Freuden war versiecht: Als eine reflektierende Natur (S 46) entwickelte er seine Freuden aus sich selbst heraus; die Reflexion auf sich selbst war die vornehmste Quelle seiner Freuden. Diese Reflexion aber ist jetzt für ihn eine Quelle bitterer Leiden geworden, weil in seiner Seele Wünsche, Hoffnungen und Strebungen chaotisch durcheinander wogten. Sonst war es nach seinem eigenen Geständnis seine Freude, sich selbst oder Wilhelminen sein Herz zu öffnen und seine Gedanken und Gefühle dem Papier anzuvertrauen;

---

[1]) Ulrikens abenteuerlicher Sinn gab sich z. B. in der Vorliebe kund, mit der sie sich in männliche Tracht verkleidete. Verkleidet hörte sie z. B. in Leipzig einer öffentlichen Vorlesung Plattners zu; aus den Worten, mit denen Kleist seinen Bericht hierüber einleitete („In Leipzig fand endlich Ulrike Gelegenheit zu einem Abenteuer"), merkt man, wie sehr Ulrike die Reise unter dem Gesichtspunkt einer Fahrt auf Abenteuer ansah.

jetzt aber vernachlässigte er sogar sein eigenes Tagebuch, weil ihm vor allem Schreiben ekelte. Sonst waren die Augenblicke, wo er sich seiner bewußt ward, die schönsten; jetzt mußte er sie meiden, weil er an sich und seine Lage nicht ohne Schaudern denken konnte (XXVI. Brief). Dabei bewegte er sich in einem circulus vitiosus: weil sein Inneres der Schauplatz miteinander kämpfender Gefühle war, mied er es, die Reflexion auf sein Inneres zu lenken; weil er aber nicht auf sich reflektierte, gewann er keine Ruhe.

Die heitersten Augenblicke waren für den Reisenden die, in denen er sich selbst vergaß (XXV. Brief). Diese Selbstvergessenheit brachten ihm hier und da wohl äußere Zerstreuungen, die ihn von dem Insichhineinsinnen abhielten, vor allem aber die ästhetische Anschauung (Kontemplation). Versunken in die landschaftlichen Schönheiten Dresdens und seiner Umgebung sowie in die Kunstwerke der Stadt, vergaß er sich selbst und wurde, mit Schopenhauer zu reden, reines willenloses, schmerzloses Subjekt der Erkenntnis; es trat bei ihm der schmerzlose Zustand ein, von dem der Philosoph sagt: „Wir sind des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.“[1])

Aus der Welt der Wissenschaft, des diskursiven Denkens, in der ihn der Zweifel um die Wahrheit gequält hatte, taucht sich Kleist tief in die Welt der Schönheit, der anschauenden Betrachtung, hinein. „Nichts war so fähig“, schreibt er, „mich so ganz ohne alte Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als die in dieser Stadt gehäuften Werke der Kunst. . . . Mir war so wohl bei diesem ersten Eintritt in diese für mich ganz neue Welt von Schönheit.“ Er besuchte die Bildergalerie, das Antikenkabinet, die Kupferstichsammlung und freute sich, vom Dienste des Verstandes losgesprochen, allein mit den Sinnen und dem Herzen genießen zu können. Stundenlang stand er vor der sixtinischen Madonna mit ihrem hohen Ernste und ihrer stillen Größe, — das Bild eines Menschen, der, selbst- und weltverloren, restlos in die Anschauung aufgegangen ist. Wenn er auf seinen Spaziergängen junge Künstler fand, die nach der Natur zeichneten, beneidete er sie, die allein im Schönen lebten und von keinem Zweifel „um das Wahre, das sich nirgends findet“, gequält wurden. Wie er hier Künstler zu sein wünscht, um aus den Zweifeln herauszukommen, so erweckt der Anblick eines mit Inbrunst betenden Gläubigen in ihm die Sehnsucht, aller Zweifel ledig beten zu können. Seiner Scheu vor allem Denken entspringt auch seine Bewunderung des katholischen Gottesdienstes, der nicht nur zu „dem kalten Verstande“ spreche, sondern alle Sinne errege. So wird die Welt der fünf Sinne das Asyl des von Zweifeln Verfolgten.

Neben der Kunst war es das Naturschöne, das ihn in die Stimmung ästhetischer Kontemplation hineinzog. Und hier empfängt er

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung. 5. Aufl. I, S. 231.

nicht bloß, sondern produziert auch: Mit den Mitteln seiner Kunst entwirft er wie auf der Würzburger Reise *Landschaftsbilder*; keine Kopien, wie sie jene jungen Künstler zeichneten, die er um ihre Kunst beneidete, sondern dichterische Schilderungen, in denen er *persönliches Leben* in die Landschaft hineinschaute. Ein Beispiel zeige die enge Verwandtschaft dieser landschaftlichen Studien mit den früheren.

„Dreßden hat eine große feierliche Lage, in der Mitte der umkränzten Elbhöhen, die in einiger Entfernung, als ob sie aus Ehrfurcht nicht näher zu treten wagten, es umlagern. Der Strom verläßt plötzlich sein rechtes Ufer, und wendet sich schnell nach Dreßden, seinen Liebling zu küssen. Von der Höhe des Zwingers kann man seinen Lauf fast bis nach Meißen verfolgen. Er wendet sich bald zu dem rechten, bald zu dem linken Ufer, als würde die Wahl ihm schwer, und wankt, wie vor Entzücken, und schlängelt sich spielend in tausend Umwegen durch das freundliche Tal, als wollte er nicht in das Meer."

Kleists Freude an möglichst *vielseitig entwickelten Gleichnissen* (s. oben S. 46) zeigt seine Schilderung der Elbe bei Lowositz. Wie eine Jungfrau unter Männer tritt, so tritt sie schlank und klar unter die Felsen. Zu diesem Zuge des Bildes folgt nun der Gegenzug: das rohe Geschlecht der Felsen drängt sich, den Weg ihr versperrend, um sie herum, der Reinen ins Antlitz zu schauen. Und nun der dritte Zug: sie aber windet sich, flüchtig errötend, hindurch.

Das *Resultat der Pariser Reise* war der Entschluß Kleists, aus dem ganzen „Milieu", das ihn bis jetzt umgeben hatte, herauszutreten und *Landmann* zu werden. Die Geschichte der Pariser Reise ist vor allem die Geschichte dieses Entschlusses. Um ihn zu verstehen, muß man ihn in seine Faktoren zerlegen, denn er ist das Produkt mehrerer Faktoren. Sofern Kleist mit seinem Entschlusse aus seinem Milieu herausstrebt, wurzelt der Entschluß in dem Ungenügen, das er in einer für ihn verständnislosen Gesellschaft empfand, in seiner Empfindlichkeit gegenüber den Urteilen seiner Umgebung, in seinem „Ehrgeiz" und in jener unerklärlichen Verlegenheit, von der oben die Rede war. Nach seiner *positiven* Seite hin wurzelt der Entschluß Kleists in einem *rousseauisch* gefärbten Behagen an *idyllischem Stilleben* im Umgang mit schöner Natur. So pries er bereits in einem Briefe von der Würzburger Reise Wilhelminen ein enges und „einfältiges", wie für einen Weisen gebautes Häuschen im plauenschen Grunde als den rechten Ort für häusliches Stillglück, als „das wahre Vaterland der Liebe". Und in der Zeit seines Zerfalls mit der Wissenschaft schreibt er an Wilhelmine: „Ach Wilhelmine, schenkte mir der Himmel ein *grünes Haus*, ich gäbe alle Reisen, und alle Wissenschaft, und allen Ehrgeiz auf immer auf." (XXIII. Brief.) Die beiden bisherigen Bestimmungsgründe für Kleists Entschluß reichen weit in seine Vergangenheit zurück. Hingegen finde ich die erste Spur seiner Hinneigung zum *Landleben* in dem 2. Briefe über seinen Dresdener Aufenthalt. Von einer Bootfahrt auf der Elbe erzählt er hier: „Es war so still auf der Fläche des Wassers, so ernst zwischen den hohen, dunkeln Felsenufern, die der Strom durchschnitt. Einzelne Häuser waren hie und da an den Felsen ge-

lehnt, wo ein Fischer oder ein Weinbauer sich angesiedelt hatte. Mir schien ihr Los unbeschreiblich rührend und reizend — das kleine einsame Hüttchen unter dem schützenden Felsen, der Strom, der Kühlung und Nahrung zugleich herbeiführt, Freuden, die keine Idylle malen kann, Wünsche, die nicht über die Gipfel der umschließenden Berge fliegen — ach, liebe Wilhelmine, ist Dir das nicht auch alles so rührend und reizend wie mir? Könntest du bei diesem Glück nicht auch Alles aufgeben, was jenseits der Berge liegt? Ich könnte es — ach, ich sehne mich unaussprechlich nach Ruhe. Für die Zukunft leben zu wollen — ach, — ist ein Knabentraum, und nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft. Ja wer erfüllt eigentlich getreuer seine Bestimmung nach dem Willen der Natur, als der Hausvater, der Landmann? Ich malte mir ein ganzes künftiges Schicksal aus — ach, Wilhelmine, mit Freuden wollte ich um dieses Glück allen Ruhm und allen Ehrgeiz aufgeben."

Bei diesem Briefe sei der Finger noch auf eine Stelle gelegt. Kleist nennt es Knabenträumerei, für die Zukunft leben zu wollen. Für die Zukunft leben aber bedeutet ihm — der Dichtung leben. S. oben S. 40. Er will also der Dichtkunst, wie es scheint, für alle Zukunft entsagen. Es wird sich zeigen, daß der dichterische Trieb in ihm stärker ist als dieser sein Wille.

Von Dresden fuhren die Reisenden über Leipzig, Halle, Halberstadt, Wernigerode, Göttingen, Kassel, Frankfurt, Mainz, Koblenz, Mannheim, Heidelberg, Straßburg. Am 10. Juli kamen sie in Paris an. „Wie die alten Ritter" wanderten sie „von Burg zu Burg". In jeder Stadt suchten sie „die Würdigsten", die „Lehrer der Menschheit" auf; mit welchen Gefühlen Kleist den Umgang der Gelehrten genoß, kann man ermessen, wenn man bedenkt, wie sehr er die Hoffnungen der Gelehrten auf seine Pariser Studien als eine Verpflichtung empfand, die verhaßte Wissenschaft doch wieder aufzunehmen. Von den äußeren Reiseerlebnissen der Geschwister sei nur eins wegen der bedeutsamen Reflexionen Kleists über dasselbe erwähnt. Von Mainz aus machten sie eine Rheinreise nach Bonn; Kleist sog die Schönheiten des Rheintals begierig in sich hinein, dieses Tales, „das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt". Mit einem aus seinem eigensten Empfindungsleben gewonnenen Bilde nennt er die Gegend schön wie einen Dichtertraum (XXIX. Brief an Wilhelmine). Während der Fahrt wurde das Fahrzeug von einem „unerhörten" Sturme erfaßt, so daß die Schiffer die Herrschaft über dasselbe verloren; das Schwanken des hin- und hergeschleuderten Schiffes setzte die Fahrgesellschaft in den größten Schrecken; ein jeder klammerte sich, alle anderen vergessend, an einen Balken an. Diese Situation gab Kleist die Veranlassung zu einer Reflexion, die sich von jetzt an öfter in seinen Gedankengängen findet, und der er im „Prinzen von Homburg" eine dramatische Gestalt gegeben hat. Diese Reflexion liest sich wie ein Ausschnitt aus einem Werke modern pessimistischer Richtung „Ach", ruft er aus, „es ist nichts ekelhafter als die Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es

zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. Und doch — o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! — Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als das Dasein, und indessen Mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet noch erwärmt." (XXIX. Br. an W.)

Dieser Aphorismus über den „Wert des Lebens" ist ein klassischer Beleg für das, was man Stimmungspessimismus zu nennen pflegt; er wuchert aus dem Boden der Stimmungen, die Kleist auf seiner Pariser Reise beherrschen. Charakteristisch ist die Form, die Kleist in seiner Reflexion verwertet, — das Paradoxon, eine sonst ihm nicht geläufige Denkform. Paradox ist vor allem die Bezeichnung des Lebens als einer Gabe, die nichts wert ist, wenn sie etwas wert ist. — Unwillkürlich fühlt man sich bei Kleists Worten an das Wort Christi erinnert: „Wer sein Leben lieb hat, der wird es verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt hasset, der wird es erhalten zum ewigen Leben" (Joh. 12, V. 25). Wem das irdische Leben „der Güter höchstes" ist, kann es nicht an das wahre höchste Gut, das ewige Leben, setzen und geht darum dieses höchsten Gutes verlustig. Das ist der Sinn des christlichen Paradoxons. Zu der königlichen Freiheit des Christenmenschen gehört auch die Fähigkeit, um höherer, göttlicher Zwecke willen auf sein Leben, und sei es noch so inhaltvoll, verzichten zu können. Ähnlich, aber doch auch ganz anders Kleist. Sein Paradoxon hat etwas krankhaft „Forciertes"; das Zeichen der Menschenwürde ist ihm nicht sowohl die Fähigkeit, in dem Konfliktsfall das Leben für einen höheren Zweck aufopfern zu können, als vielmehr die Kunst, willkürlich, gleichsam spielend das Leben behalten und wegwerfen zu können. Zwar erkennt er an, daß man das Leben nur dann zu großen Zwecken nutzen kann, wenn man imstande ist, es leicht und freudig wegzuwerfen; aber es handelt sich dabei nicht um ein Abwägen von Werten, sondern um die, ich möchte sagen, formale Freiheit des Willens, mit dem Leben schalten und walten zu können. Zugrunde liegt eine pessimistische Nichtachtung des Lebens, bezeichnend genug für eine Zeit, in der Kleist sein Leben, weil es inhaltslos geworden war, für völlig entwertet hielt. Eben jetzt erschien ihm sein Leben als ein unverständliches Buch, dessen Sinn er vergebens zu entziffern suchte, als ein Besitztum, das er nicht zu bewerten in der Lage war. Für die spätere dichterische Entwicklung am bedeutendsten ist der Schlußteil der Kleistschen Reflexion; das „Beben vor der Vernichtung" hat er später

im „Prinzen von Homburg“ als dramatisches Thema behandelt. Der Prinz steht unter dem „Naturgesetz“, kraft dessen der Mensch das Leben auch wider seinen Willen lieben muß; unter dem Zwange dieses Gesetzes hält er ein völlig inhaltsleer gewordenes Leben um jeden Preis fest. Es ist Schopenhauer gewesen, der für jenen übermächtigen Trieb, von dem der Mensch im Leben festgehalten wird, die Bezeichnung „Wille zum Leben“ geprägt hat. Seine Gedanken über diesen Willen knüpft Schopenhauer gern (ähnlich, wie es Kleist tut), an die Tatsache der Todesfurcht (horror mortis) an; die Todesfurcht ist ihm die Kehrseite des Willens zum Leben. Die Anhänglichkeit an das Leben kann aber nicht in dem objektiven Wert des Lebens begründet sein, da das Leben ein stetes Leiden oder wenigstens ein Geschäft ist, das die Kosten nicht deckt; vor der Erkenntnis erscheint sie töricht, da das Nichtsein dem Sein vorzuziehen ist; sie ist blind und unvernünftig. So wurzelt der Wille zum Leben in dem Naturgrunde unseres Wesens, oder vielmehr der Wille zum Leben ist das innerste Wesen des Menschen selbst.[1])

Wie weit wurde nun in dem zweiten Reiseabschnitt Kleists eigentlicher Reisezweck, über sich selbst und seinen Lebensberuf ins Reine zu kommen, gefördert? Während des Dresdener Aufenthalts ahnte er in dem Leben als Landmann seine Bestimmung. Auch während der weiteren Reise behält er diese Meinung, denn nur das Ziel, urteilt er, kann das rechte Lebensziel sein, das die „reine Natur“ dem Menschen steckt; „reine Natur“ natürlich im Sinne Rousseaus verstanden. Trotzdem aber kommt er zu keinem festen Entschlusse, denn immerfort beherrscht ihn die Besorgnis, wenn er vorschnell ein falsches Ziel ergriffe, seine Bestimmung zu verfehlen und so ein ganzes Leben zu verpfuschen (S. 20). Wie künstlich sich Kleist in dem Zustande des nicht bestimmten Wissens erhielt, zeigt die Mitteilung an Wilhelmine, er hüte sich, etwas von seinem Innern aufzuschreiben, weil er eben durch das Aufschreiben in gewisser Weise bestimmt werde. Selten mag ein Mensch die Qualen des nach keiner Richtung bestimmten Willens (des liberum arbitrium indifferentiae im psychologischen Sinne) durchgekostet haben wie Kleist. In seiner Seele, so erzählt er, kämpften Gedanken mit Gedanken, Gefühle mit Gefühlen. Seine Wünsche wechselten, bald trat der eine, bald der andre ins Dunkel, „wie die Gegenstände einer Landschaft, wenn die Wolken darüber hinziehn“. Echt Kleistisch ist es, daß er den Zustand seiner Seele in Gleichnissen vorstellig macht; ein wahres Musterbeispiel für die Art Kleistscher Gleichnisse aber ist das folgende, mit dem er Wilhelmine ein allgemeines Bild seines Seelenzustandes geben will. Er schreibt: „Alles liegt in mir verworren, wie Wergfasern im Spinnrocken, durcheinander, und ich bin vergebens bemüht, mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den das Rad der Erfahrung hinausziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen“ (XXVII. Brief). Dies Gleichnis, das offenbar

[1]) Welt als Wille und Vorstellung II, S. 271 und 531 f.

viel zu geklügelt ist, um seinen Zweck, die Veranschaulichung, zu erfüllen, zeigt wieder die für Kleist so charakteristische Lust, einem Gleichnis mehrere, womöglich zu einer Reihe geordnete tertia comparationis abzugewinnen.

Anfang Juli zog Kleist mit Ulrike in Paris ein. Kleist in Paris — das ist ein Widerspruch. Denn man muß es einen Widerspruch nennen, daß ein Mensch, der mit sich selbst ins Reine kommen wollte, in die Stadt reiste, die den Sinnen viel, dem Gemüte fast nichts bot. Kleist selbst äußert gelegentlich, er könne keinem Menschen, nicht einmal sich selbst über die Pariser Reise Rechenschaft geben. Was Paris ihm bot, waren Zerstreuungen. Im Anfang seines Aufenthaltes zog er bisweilen auf „die Jagd" nach dem Genuß aus, es den Franzosen nachtuend, die (nach Kleists Bemerkung) den ganzen Tag mit allen ihren Sinnen auf die Jagd gingen, um den Genuß zu fangen; aber er kehrte ermüdet, ohne Beute heim. Schließlich zog er sich, da er so wenig für sein Bedürfnis fand, ganz in die Einsamkeit zurück und — dichtete.

Als Kleist in Paris einzog, hatte der Gedanke an eine bäuerliche Existenzweise in ihm noch nicht gesiegt. In Paris siegte er. Und zwar waren es gerade die Pariser Eindrücke, die den Ausschlag geben halfen. Die Unnatur des Pariser Lebens steigerte seine Sehnsucht nach Natur zum heißen Verlangen. Wenn er ohne Beute von seiner „Jagd" nach dem Genuß heimkehrte, so stand er wohl auf dem Pont-neuf, über der Seine,[1]) „dem einzigen schmalen Streifen Natur", der sich in die „unnatürliche Stadt" verirrte, still und empfand dann eine unaussprechliche Sehnsucht, nach den bläulich in der Ferne verdämmernden Höhn zu entfliehn. Nach einem Besuch im hameau de Chantilly, einer parkähnlichen Anlage, in der die Pariser, der Überkultur und Unnatur müde, Natur zu genießen glaubten,[2]) strömt Kleist seine Sehnsucht nach wahrer Natur in folgender großartigen, wenn auch nicht ganz von der Künstelei der Kleistschen Gleichnismanier freien Anrede an die Natur aus: Große, stille, feierliche Natur, Du, die Kathedrale der Gottheit, deren Gemälde der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahreszeiten sind, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen gegen die Altäre der Felder, an welchen Gott Messe lieset und Freuden austeilt zum Abendmahl unter der Kirchenmusik, welche die Stürme und die Gewitter rauschen, indessen die Seelen entzückt ihre Genüsse an dem Rosenkranz der Erinnerung zählen, — so spielt man mit Dir —? (Briefe an W. S. 211 f.)

[1]) Es ist, als wenn er mit dem Seinestrom Mitleid empfände, „der, wie mancher fremde Jüngling, rein und klar in diese Stadt tritt, aber schmutzig und mit tausend Unrat geschwängert, sie verläßt, und der in fast gerader Linie sie durchschneidet, als wollte er den ekelhaften Ort, in welchen er sich verirrte, schnell auf dem kürzesten Wege durcheilen".

[2]) In Wahrheit lief der Naturgenuß im hameau de Ch. auf eine leere Spielerei und einen lächerlichen Selbstbetrug hinaus. Das Mittagsmahl nahm man z. B. in einer Fischerhütte ein; die raffiniertesten Speisen und die feinsten Weine wurden aufgetragen, — aber in hölzernen Näpfen und irdenen Gefäßen. So fand sich der Pariser mit seinem Rousseau ab.

Aber noch von einer anderen Seite her wurde Kleist durch die Pariser Eindrücke zu seinem späteren Entschlusse geführt. Was ihm längst sein Gefühl gesagt hatte, daß die Wissenschaften die Menschen weder besser noch glücklicher machten, das bestätigten ihm in Paris „alle Sinne". Tun wir einen Einblick in die Gedanken, die den philosophischen Niederschlag seiner Pariser Beobachtungen darstellen! Rousseau hatte die Frage, ob die Wissenschaften die Menschen glücklich gemacht haben, mit nein beantwortet. In der höchsten Sittenlosigkeit, die in Paris trotz der höchsten Wissenschaft herrschte, fand Kleist den Tatsachenbeweis für diese Behauptung. Indes läßt Kleists dialektischer Scharfsinn ihn nicht bei dem Rousseauschen Satz stehn bleiben; er verfolgt ihn in seine Konsequenzen hinein. Wäre Rousseaus Satz richtig, so müßte man, um wieder glücklich zu werden, alle Kenntnisse vergessen; nun aber besitzt der Mensch ein unwidersprechliches Bedürfnis, sich aufzuklären; diesem Bedürfnis würde er so lange folgen, bis er wieder Bildung genug erlangt hätte, um einzusehn, daß Bildung unnütz ist. Ein solches Tun vergleicht Kleist der Arbeit des Sisyphus, dem Urbild schwerer, aber zweck- und resultatloser Arbeit. Und noch ein Zweites. Wohl sichert, so argumentiert er mit Rousseau, die Unwissenheit unsere Einfalt, unsere Unschuld und alle Genüsse der freundlichen Natur, aber er verkennt auch nicht, daß dieselbe allen Greueln des Aberglaubens die Tore öffnet. Über diese Aporie hinaus kommt unser Philosoph nicht. Das Resultat seines Denkens ist: „Wir mögen am Ende aufgeklärt oder unwissend sein, so haben wir dabei so viel verloren als gewonnen. — Und so mögen wir denn vielleicht am Ende tun, was wir wollen, wir tun recht."

Es ist ganz bezeichnend für die damalige Weltanschauung Kleists, daß er bei diesem resultatlosen Resultat seines Denkens stehn bleibt. Die ganze Betrachtung über Wert und Unwert der Wissenschaft leitet er mit den Worten ein: „O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet." Mit demselben Ausruf leitete er bereits die Betrachtung über den Widerspruch zwischen Lebenswillen und Lebenswert ein (s. o.). In derselben Richtung liegt auch die Reflexion über die Verantwortlichkeit, die sich ebenso wie die Reflexion über den Wert der Bildung im XXX. Brief an Wilhelmine findet. Es besteht nach Kleists Ansicht ein Widerspruch zwischen der dem Menschen von Gott auferlegten Verantwortung und der unvollkommenen Einsicht des Menschen in den Zweck seines Daseins und damit in seine Pflichten. Gott befindet sich für das menschliche Denken gleichsam im Selbstwiderspruch, wenn er den Menschen für ein Leben verantwortlich macht, dessen Sinn und Bestimmung dieser nicht versteht. Den Einwurf, daß eine Stimme im Innern uns deutlich sage, was recht sei, entkräftet Kleist durch den Hinweis auf die ethnologische und geschichtliche Verschiedenheit des Gewissensinhalts. Endlich gehört hierher noch die Betrachtung über das „absolut Böse". Hier nimmt Kleist Anstoß an dem Widerspruch zwischen dem sittlichen Unwert vieler Handlungen und dem hohen Wert ihrer Folgen.

„Was ist böse? absolut böse?" — so fragt er, und er antwortet: „Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andren, und oft die schlechteste erzeugt die besten." Alle diese Betrachtungen über die unauflöslichen Denkwidersprüche im Dasein führen aber Kleist nicht etwa zur Gottesleugnung; er will mit dem Nachweis jener Widersprüche nicht das Dasein, sondern die Erkennbarkeit Gottes leugnen; sein Gott ist ein „unbegriffener", wie er ihn selbst gelegentlich nennt, ein Rätsel, wie ihn Sylvester in den „Schroffensteinern" bezeichnet. Es wird sich zeigen, daß Kleists erstes Drama in dieser Gottesanschauung wurzelt.

Sowohl die ganze griechische Philosophie wie auch die neuere Philosophie zeigt den Gegensatz zweier konträr entgegengesetzter Lebensanschauungen, die sich durch ihre gegensätzliche Anschauung über das höchste Gut charakterisieren; die eine, die hedonistische, sieht das höchste Gut, den Zweck des Lebens, in der Lust; die Tugend ist nur als Mittel der Lusterregung ein Gut. Die andere sieht die Tugend als das höchste Gut an; die Glückseligkeit ist eine Folge der Tugend. Wir sahen, wie Kleist bei seinem Übergange zur Universität die letztere Lebensanschauung mit großem Pathos ergriff. Jetzt ist sein Lebensideal hedonistisch geworden. Seine Philosophie ist jetzt: „leben so lange die Brust sich hebt, genießen was rundum blüht, hin und wieder etwas Gutes tun, weil das auch ein Genuß ist, arbeiten, damit man genießen und wirken könne, Andern das Leben geben, damit sie es wieder so machen und die Gattung erhalten werde — und dann sterben" (a. a. O.). Genießen, das ist ihm der Preis des Lebens. Und zwar ist ein solches Leben im Genuß und für den Genuß das, was nach Kleists Meinung der Himmel sichtbar, unzweifelhaft von uns fordert. Neben diesen hedonistischen Gedanken liegen indes unvermittelt Gedanken anderer Art. Eben hatte für ihn die Tugend nur als Mittel der Lusterregung Wert; wenige Zeilen später ruft er aus: „Ja, es liegt eine Schuld auf den Menschen, Gutes zu tun." Dieser Gedanke gehört in einen merkwürdigen Gedankenkreis hinein: der Himmel, so urteilt Kleist, ist verpflichtet, seinen Geschöpfen Lebensgenuß zu geben; die Verpflichtung der Menschen ist, ihn zu verdienen (a. a. O.); er denkt sich also das Verhältnis zwischen Gott und Mensch als ein Vertragsverhältnis, in dem der Mensch seinerseits zu sittlichem Handeln verpflichtet ist. Diese Anschauung aber verträgt sich mit der hedonistischen Denkweise nicht.

Noch in einer zweiten Beziehung vollzieht sich ein völliger Umschlag in Kleists Denkweise: Sowie der Himmelsstürmer Faust nach einem in alle Tiefen und Höhen der Gottheit und Menschheit gerichteten Leben als Ansiedler endet und Sümpfe austrocknet, ehe er in den Himmel eingeht, so gelangt jetzt Kleist nach Jahren mächtigen Hochstrebens zu der Weisheit, daß der Mensch die auf ihm liegende „Ehrenschuld", Gutes zu tun, am besten in bäuerlicher Existenzweise tilgen könne. Als er von der Würzburger Reise heimgekehrt war, lebte er mit seinen Gedanken und

Hoffnungen in der Zukunft und pflückte sich selbst in der Zukunft den Lorbeer des Ruhms; jetzt hält er es für „unsinnig“, wenn man nicht gerade für die Quadratrute lebe, auf welcher, und für den Augenblick, in welchem man lebe. Wenn sich ihm die drei Wünsche erfüllen, die er sich beim Auf- und Untergange der Sonne, wie ein Mönch seine drei Gelübde, wiederholt, so will er alles Streben nach Ruhm, allen Ehrgeiz fahren lassen. Es wird sich zeigen, daß der von Kleist jetzt geplante Versuch einer Eintagsexistenzweise an zwei Mächten zu Schanden wird, deren Stärke er zurzeit verkennt, an seinem Ehrgeize und an seinem dichterischen Drange (s. den XXX. Brief).

Um die Mitte des August, als er den XXX. Brief schrieb, war Kleist nahe daran sich für seinen neuen Lebensplan endgültig zu entscheiden. Demgemäß herrschte in seiner Seele eine ruhigere Stimmung. Es ist ihm, so sagt er in seinem alten, beliebten Bilde, so „wehmütig froh“ zu Mute wie dem Schiffer, dessen Fahrzeug in einer langen finster stürmenden Nacht, gefährlich wankend, umhergetrieben ward, und der nun an der sanfteren Bewegung fühlt, daß ein stiller, heiterer Tag anbrechen wird. Wie argwöhnisch aber Kleist gegen sich selbst und gegen seine Entschlüsse ist, zeigt eine Bemerkung eben im XXX. Briefe. Er ist noch nicht „bestimmt“ und fürchtet sich immer noch, sich durch ein geschriebenes Wort zu fixieren; noch immer fehlt es ihm an der Gewißheit und Sicherheit in der Seele. „Ich will mich nicht übereilen,“ schreibt er mit düsteren, tragischen Hintergedanken; „tue ich es noch einmal, so ist es das letzte Mal — denn ich verachte entweder alsdann meine Seele oder die Erde, und trenne sie.“ Als Dichter hat Kleist später in der Alkmene seines Amphitryon und in seinem Käthchen zwei Gestalten geschaffen, die durch ihr „unfehlbares Gefühl“ charakterisiert sind; namentlich Käthchen ist durch eine somnambule Sicherheit desselben ausgezeichnet. Sie folgt einem Gefühl, das durch nichts aus seiner Bahn geworfen wird. Das Geheimnis des unfehlbaren Gefühls erschloß sich dem Dichter aus seinen Erfahrungen vom Gegenteil. Er spricht gelegentlich von einer „Goldwage der Empfindung“; seine Empfindung gleicht den empfindlichen Goldwagen, deren Zeiger, einmal aus der Gleichgewichtslage gebracht, nur nach langen Oszillationen in dieselbe zurückkehrt.

Ein erhebliches Stück vorwärts gerückt ist Kleists Entschluß um die Mitte des Oktober; vergl. den XXXI. Brief, datiert vom 10. Oktober 1801. Er fühlt sich jetzt von Tage zu Tage immer heiterer und hofft, die Natur werde ihm nun endlich einmal das Maß von Glück zumessen, das sie allen ihren Wesen schuldig sei. Der XXXI. Brief ist besonders deshalb ein wertvolles Dokument zur Geschichte der Seele Kleists, weil er in demselben gleichsam laut denkt. „Ein großes Bedürfnis ist in mir rege geworden“ — so beginnen seine Reflexionen. Man glaubt seinen Worten eine gewisse Freude über die Tatsache anzumerken, daß er unter dem Zwang eines solchen Bedürfnisses steht; gibt es doch seinem Denken über sich Klarheit und seinem Willen eine bestimmte Richtung für seine

Betätigung. Das Bedürfnis ist das Verlangen, etwas Gutes zu tun. „Es liegt eine Schuld auf dem Menschen“, schreibt er, „die, wie eine Ehrenschuld, jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt.“

Nachdem Kleist so einen festen Standort gewonnen hat, hält er Umschau, auf welchem Gebiete menschlichen Handelns er wohl jene Ehrenschuld abtragen könne. Er schreitet dabei via negationis vor. Zunächst handelt es sich für ihn um die Bestimmung des Umfangs seines Berufskreises. Für ein „tatenlechzendes Herz“ könne es, so meint er, zunächst ratsam erscheinen, sich einen großen Wirkungskreis inmitten der Welt etwa in der Gestalt eines Amtes zu suchen. Was ihn davon abhält, ist vor allem der Gegensatz, der zwischen seinen Wertmaßstäben und denen der Welt besteht; er kann sich nicht in ein „konventionelles Verhältnis der Welt“ hineinpassen, weil er viele ihrer Einrichtungen so wenig seinem Sinne gemäß findet. So kommt für Kleist also zunächst ein Amt nicht in Frage. Ebensowenig der wissenschaftliche Beruf. Kenntnisse haben für ihn nur insofern Wert, als sie zum Handeln vorbereiten. Ein wissender Mensch ist ihm „ekelhaft“, wenn er ihn seinem Werte nach mit einem handelnden Menschen vergleicht. Die Gelehrten „lernen und lernen“ und haben niemals Zeit, zu handeln. — Mit der Entscheidung gegen Amt und Wissenschaft hat sich Kleist zugleich gegen die Rückkehr in die Heimat entschieden. Bereits früher wurde darauf hingewiesen, wie empfindlich Kleist gegen das Urteil anderer war; so gut er wußte, wie verzerrt die Bilder waren, die durch die Spiegelung seines Charakters in dem Bewußtsein der Welt entstanden, so wenig war er gleichgültig gegen das Werturteil seiner Kreise. Er selbst gesteht in unserem Briefe ein, daß seine Abhängigkeit von dem Urteile anderer eine Schwäche ist; aber er kann sich von dieser Schwäche um so weniger frei machen, als er sich eingestehn muß, durch „einige seltsame Schritte“ die Erwartung der Menschen gereizt zu haben; der Gedanke, nicht gehalten zu haben, was er versprochen hatte, war ihm qualvoll. Dabei hängt aber nicht etwa sein Urteil über sich selbst von dem Urteil der anderen ab; er mißt sich mit eigenem Maßstabe. Gegenüber dem von ihm in seinen Kreisen vorausgesetzten Urteile, er sei ein „verunglücktes Genie“, beruft er sich mit ruhigem Selbstgefühl auf sein Herz, das die Tausende nicht übertreffen, die ihn vielleicht in den Kenntnissen übertreffen.

Wie oben mitgeteilt wurde (S. 38), hatte Kleist eine Zeitlang das „schriftstellerische Fach“ als Lebensberuf im Auge gehabt; damals war ihm die schriftstellerische Arbeit auch als Erwerbsmittel willkommen gewesen. Jetzt weist er den Gedanken: „Bücherschreiben für Geld“ weit von sich ab; er verachtet diesen „Erwerbszweig“ aus vielen Gründen. Vor allem aus einem. Eben in dieser Zeit hat nämlich Kleist nach seinem eigenen Bericht, weil er unter den Menschen in Paris so wenig für sein Bedürfnis fand, in einsamer Stunde ein „Ideal“ ausgearbeitet. Dies Werk aber auch nur zu veröffentlichen, will ihm unmöglich erscheinen. „Ich begreife nicht,“ schreibt er an Wilhelmine, „wie ein Dichter das Lied

seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. Bastard nennen sie es. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, feierlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe." Was für ein Werk Kleist mit dem „Liede seiner Liebe" meint, weiß man nicht. Jedenfalls ist eins im höchsten Maße auffällig: die erneute dichterische Arbeit bleibt ohne allen sichtbaren Einfluß auf die Gestaltung seiner Lebenspläne. Der Grund hierfür ist wohl darin zu sehn, daß Kleist, an seiner dichterischen Begabung zweifelnd, sich der Führung seines dichterischen Triebes nicht anvertrauen wollte. An eben der Stelle des Briefs an der er sich gegen die Bezeichnung als „verunglücktes Genie" im Sinne der Menschen wehrt, gesteht er zu, in seinem eigenen Sinne ein „verunglücktes Genie" zu sein. Ich bin versucht, hier an eine Selbstbeurteilung seiner dichterischen Begabung zu denken, wie wir sie aus späterer Zeit von ihm haben; man denke z. B. an jenes bekannte Wort: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keines."

Nachdem Kleist die an sich möglichen Lebenswege als für ihn jetzt ungangbar erklärt hat, kommt er mit dem Plane heraus, den er seit Monaten in seinem Kopfe hin- und herbewegt und auf den er Wilhelmine, man möchte glauben, methodisch vorbereitet hatte. Er will, so schreibt er, „im eigentlichsten Verstande" ein Bauer werden; und zwar plant er, in der Schweiz einen Bauernhof anzukaufen. Zwei Beweggründe führt er für diesen seinen Entschluß ins Treffen. Diese Beweggründe hängen miteinander zusammen, doch ist ihr Ursprung verschieden: der eine entspringt aus dem Rousseautum des XVIII. Jahrhunderts, der zweite aus Kleists eigenster Natur. „Seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen" und „das reinste, menschlichste, einfältigste Glück" zu genießen, das ist die Absicht eines Rousseaugläubigen. Wenn Kleist aber „Ruhe vor den Leidenschaften sucht, wenn er ausruft: „Ach der unselige Ehrgeiz, er ist ein Gift für alle Freuden", so ist das eben Kleistisch. Seine Neigung zum Landleben wurzelt in seiner von Rousseau beeinflußten Empfindungsweise, seine Abneigung gegen das Milieu, in dem er bisher gestanden hat, in dem Verlangen, dem Ehrgeiz und damit dem Stecken des Treibers zu entfliehen. Er will sich aus den Verhältnissen losmachen, die ihn unaufhörlich zwingen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern; nur in der Welt, glaubt er, sei es schmerzhaft, wenig zu sein, außer ihr nicht. Bei diesem Voranschlag laufen indes zwei Rechenfehler unter: einmal war Kleist, als er den äußern Zusammenhang mit der Welt löste, noch nicht innerlich ihr abgestorben, und außerdem brauchte er nicht den Maßstab anderer, um sich zu messen, da vor seinem innern Auge das Bild dessen, was er werden wollte, stand.

In seinen Plan hatte Kleist auch seine Braut mit eingeschlossen; sie sollte, so wünscht er, ihm als Weib in die bäuerliche Existenz folgen. Natürlich in Freiwilligkeit. Um sie in der freien Entscheidung nicht zu behindern, vermied er es, in dem ersten Briefe die Glanzseiten des

neuen Lebensberufs zu enthüllen, und forderte Wilhelmine auf, vor allem die Schattenseiten desselben zu bedenken. Erst über zwei Wochen später entwirft er ihr die Schilderung engster Lebensgemeinschaft zwischen ihnen, wie sie in einem bäuerlichen Leben allein möglich sei. Ehe Wilhelmine den zweiten Brief erhielt, hatte sie Kleist geantwortet. Der Brief ist nicht veröffentlicht; das, was man aus Kleists Antwort über seinen Inhalt erfährt, genügt nicht, um einem Urteil über Wilhelmines Ablehnung als Unterlage zu dienen. Hätte sie freilich ihre Ablehnung nur mit ihrer Anhängigkeit an ihr väterliches Haus und ihrer körperlichen Schwäche begründet (wie es nach Kleists Antwort scheinen könnte), hätte sie nicht den Plan vor allem auf seinen Wert für das Glück ihres Verlobten geprüft, so könnte ihr der Vorwurf kleinlicher Engherzigkeit nicht erspart werden. Sie würde weit hinter Ulrike zurückstehn, die mit heißem Bemühn dem Bruder nachwies, sein Plan werde ihn gar nicht glücklich machen. Jedenfalls mußte Wilhelmine, mochte sie an ihr Glück oder an das ihres Verlobten denken, zu einem Nein kommen: nur eine blinde Liebe oder ein abenteuerlicher Sinn hätte zustimmen können. Sehende Liebe mußte erkennen, daß es ein Frevel am Geliebten gewesen wäre, ihn mit der vollen Verantwortlichkeit für eine zweite Existenz zu belasten.

Der Plan Kleists ist Gegenstand sehr verschiedener Beurteilung geworden. Häufig sieht man in ihm einen Beweis von Kleists „natürlicher krankhafter Disposition zu extravaganten Maßregeln". So kann man nur urteilen, wenn man den Plan aus dem Zusammenhange der Seelengeschichte Kleists und diese Seelengeschichte aus dem allgemeinen Kulturzusammenhange, in dem sie steht, herausreißt. Letzterer Vorwurf trifft auch die Apologeten Kleists, die wie Isaac (a. a. O. S. 448) der Meinung sind, das Landleben sei für Kleist nicht Zweck, sondern Mittel gewesen, nämlich das Mittel, die Vereinigung mit der Geliebten und Muße für sein dichterisches Schaffen zu gewinnen. Die von mir gegebene Darstellung auf Grund der Dokumente widerlegt diese Konstruktion; Kleist hat wirklich gemeint, im Landleben Ruhe für sein unruhiges Herz und den Frieden vor den Erinnyen des Ehrgeizes zu finden, die ihn bisher verfolgt hatten (s. u.). Es war dies allerdings, wie schon gesagt wurde, ein Irrtum, aber ein unvermeidlicher Irrtum. Goethe äußert in den Sprüchen in Prosa: „Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln." Kleist hatte sich, seit er die Wissenschaft aufgegeben hatte, aus dem handelnden Leben zurückgezogen. Bei der Beurteilung seines Selbst war er auf die wechselnden Stimmungen und Gefühle seiner Seele angewiesen; es fehlte ihm der feste Anhalt der Taten, in denen sein Wille ihm selbst gleichsam gegenständlich geworden war.

Kleist erhielt Wilhelmines Absage an dem Morgen, an dem er von Paris abreiste. Seine Antwort ist datiert von Frankfurt a. M. Er widerlegt kurz die beiden oben genannten Weigerungsgründe Wilhelmines und erklärt dann den Brief vergessen zu wollen. Noch hofft er, Wilhelmine

werde sich auf den zweiten Brief hin, den er ihr in Sachen seines Plans geschrieben hat, frei von sich aus „in Fröhlichkeit und Heiterkeit“ zu seinen Gunsten entscheiden. Den Gedanken, nach Frankfurt a. O. zurückzukehren, weist er weit von sich, weil er die falschen Urteile, die Gelehrte und Ungelehrte über ihn fällen würden, nur in der Ferne ertragen kann. Kleist hatte sich in seiner Hoffnung getäuscht: um die Zeit des Jahreswechsels erhielt er einen Brief von Wilhelmine, in dem sie ihre erneute Ablehnung wieder mit ihrer Anhängigkeit an ihr Vaterhaus und die Schwächlichkeit ihres Körpers begründete. Kleist sah hierauf sein Verhältnis zu ihr als gelöst an und schwieg, um Wilhelmine das Widrige einer schriftlichen Erklärung zu ersparen. Sie aber verstand sein Schweigen nicht und schrieb ihm am 10. April 1802 einen Brief mit Nachrichten über ihr Schicksal,[1]) weil sie es schmerzlich erfahren hat, wie wehe es tut, gar nicht zu wissen von dem, was uns „über alles am Herzen liegt“. Kleist antwortete mit der Erklärung, er werde wahrscheinlich niemals in sein Vaterland zurückkehren. Er schreibt: „Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz.“ Es ist ihm entschieden, „wie die Natur seiner Seele“, daß er entweder gar nicht oder nur mit Ruhm in die Heimat zurückkommen wird. In demselben Sinne hatte er am 12. Januar an seine Schwester Ulrike geschrieben, er könne nicht vor die Menschen hintreten, die mit Hoffnung auf ihn gesehn hätten. Dieser Brief enthält außerdem noch zwei zur Charakteristik Kleists wichtige Stellen: „Ich bin“, schreibt er, „so sichtbar dazu geboren, ein stilles, dunkles, unscheinbares Leben zu führen, daß mich schon die zehn oder zwölf Augen, die auf mich sehen, ängstigen.“ Wenige Zeilen später heißt es: „Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir gegeben.“ Kleist selbst nennt den übergewaltigen Trieb, den er als eine Großmacht in seiner Seele anerkennt, „Ehrgeiz“. Indes ist er nicht in dem Sinne ehrgeizig, daß er die Ehre vor den Leuten zum absoluten Ziel seines Strebens machte (s. Paulsen: Ethik S. 173); was ihn vor allem quält, ist das Verlangen, nicht hinter dem zurückzubleiben, was er selbst von sich gehofft hatte und andere hatte hoffen lassen. Nicht sowohl von Ehrgeiz als vielmehr von Ehrtrieb möchte man bei Kleist sprechen. Dieser Ehrtrieb erscheint als ein „ideeller Selbsterhaltungstrieb“, gerichtet auf die Erhaltung des Selbst in der eigenen und in der fremden Vorstellung. (Vergl. Paulsen a. a. O.)

Die letzten Worte Kleists an seine Braut lauten: „Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr! Ich habe keinen Wunsch als bald zu sterben“ (s. den Br. vom 10. April 1802). Das sind meines Wissens die letzten Worte von ihm, die sich auf sein Verhältnis zu Wilhelmine beziehen. Das Verhältnis Kleists zu Wilhelmine war in seinem Leben eine Episode,

---

[1]) Es war ihr plötzlich der Lieblingsbruder gestorben, sie selbst hatte eine schwere Krankheit zu bestehn gehabt.

mit der Haupthandlung gut verbunden, aber eben ohne wesentlichen Einfluß auf dieselbe. Man darf annehmen, daß die Nachwirkungen seines Verlöbnisses mit Wilhelmine auch für die weitere Geschichte seiner Seele ohne Bedeutung gewesen sind. Er verzichtete auf sie, weil er ihre Liebe in einem entscheidenden Falle nicht stichhaltig gefunden hatte. Als er Wilhelmine für seinen Plan gewinnen wollte, begann für seine Liebe eine Krisis; der Verlauf der Krisis war tödlich. Der toten Liebe noch weiter nachzuhängen, verhinderten ihn die beiden Schicksalsmächte, die von nun an in seinem Leben nebeneinander stehen, die Dichtkunst und die Existenznot.

6. **Kleist in der Schweiz** (Dezember 1801 bis Herbst 1802). Der Lebensplan, der Kleist in die Schweiz führte, fand keine Verwirklichung, weil die politischen Verhältnisse Kleist verhinderten, sich anzukaufen. Hingegen wurde der Aufenthalt in der Schweiz sehr wichtig für seine dichterische Entwicklung.

Als Kleist von Ulrike geschieden war, scheint den Einsamen Heimweh nach den Seinen ergriffen zu haben; er erinnerte sich oft mit Wehmut an die Schwester, die nach seinem Zeugnis auf der ganzen Fahrt von Paris bis Frankfurt „so sanft“ gewesen war (13. Brief an Ulrike). „Ich wollte“, ruft er aus, „du wärest bei mir geblieben“. Den Schluß seines Briefes bildet die Bitte an die Seinen, die Tante und die Geschwister, ihm „ein freundliches Wort“ zu schreiben. Sein immer reger Familiensinn spricht aus dieser Sehnsucht nach den Seinen. Das Reisewetter, das er auf seiner winterlichen Reise hatte, war ziemlich erträglich, „fast ebenso erträglich“, fügt der Stimmungspessimist hinzu, „wie auf der Lebensreise, ein Wechsel von trüben Tagen und heitern Stunden“.

Es war eine finstere Nacht, als er in das neue Vaterland trat; ein stiller Landregen fiel überall hernieder; er suchte Sterne in den Wolken „und dachte mancherlei. Denn Nahes und Fernes, Alles war so dunkel“ (13. Brief an Ulrike). Dabei mochte ihm das, was um ihn war, Sinnbild dessen werden, was in ihm war. Das erste Ziel Kleists war Basel. Zu seinem großen Schrecken spürte er bei seiner Ankunft den „unglückseligen Geist“, der durch die Schweiz ging; er befürchtete von den inneren Zwistigkeiten, die Napoleon eifrig förderte, für seine Pläne. Denn noch hält er fest an seinem Plan, Landmann werden zu wollen; er ist nun einmal, schreibt er, „verliebt“ in den Gedanken, ein Feld zu bebauen. Doch stürzt er sich, wie er mit Genugtuung der Schwester gegenüber hervorhebt, trotz der Verliebtheit nicht planlos auf den geliebten Gegenstand, sondern geht so vorsichtig zu Werke, wie es der Vernunft bei der Liebe nur immer möglich ist. Durch den Verkehr mit Landleuten und durch Lektüre landwirtschaftlicher Bücher sucht er theoretische Belehrung über die Geheimnisse der Landwirtschaft; er prüft die wirtschaftliche Konjunktur, die für ihn günstig scheint, da der Preis der Güter infolge der politischen Unsicherheit gefallen ist, er selbst aber keine politische Meinung hat und darum nichts zu fürchten und zu fliehen braucht

14. Br. an Ulrike). Sehr bemerkenswert ist ein in diesem Briefe neu auftauchender Grund Kleists für seinen Ansiedlungsplan. Er hat das Gefühl, körperlich nicht gesund zu sein; dieses Gefühl ist kein unmittelbares, sondern entspringt aus der Erinnerung an die große Reizbarkeit und Erbitterung, die ihn während des letzten Jahres gegen sich selbst und alles, was ihn umgab, erfüllte. Darum will er nun seinen Geist wie ein erschöpftes Feld ruhen lassen und desto mehr mit Händen und Füßen arbeiten, denn er erwartet von dieser Arbeit volle Genesung. Ohne Zweifel ist diese Diagnose richtig gestellt, da Kleist infolge der geistigen Anstrengungen und gemütlichen Erregungen nervös überreizt war. Leider hat aber der Arzt seiner selbst nicht nach dieser Diagnose gehandelt, sondern sich gerade in der Schweiz geistige Kraftleistungen zugemutet, die zu einem beinahe katastrophischen Zusammenbruch seiner körperlichen Kräfte führten.

Gegen die Mitte des Januars 1802 hatte Kleist bereits eine Besitzung in der Nähe von Thun gefunden, die er mit dem arg zusammengeschmolzenen Reste seines väterlichen Vermögens und einem von Ulrike erbetenen Zuschuß zu erstehen gedachte. Da kreuzte „das Schicksal", diesmal in Gestalt Napoleons, seinen Lebensplan. Es gewann allen Anschein, daß die Schweiz französisch werden würde; vor dem bloßen Gedanken aber, französischer Untertan zu werden, ekelte ihn, trotzdem er „keine politische Meinung" hatte. „Mich erschreckt", schreibt er später an Heinrich Zschokke[1], „die bloße Möglichkeit, statt eines Schweizerbürgers durch eines Taschenspielers Kunstgriff ein Franzose zu werden." Der Spott, mit dem er jetzt von dem „Allerwelts-Konsul" Bonaparte spricht, ist ein leises Vorspiel jenes dämonischen Hasses, mit dem er einst den Sieger von Jena hassen sollte. Um die Mitte des Februars hat Kleist seinen Ansiedlungsplan vertagt. Vergl. den 15. und 16. Brief an Ulrike.

Von **Basel** war Kleist wenige Tage später nach **Bern** gegangen. Die Veranlassung zu dieser Übersiedlung lag in dem Wunsche Kleists, mit **Heinrich Zschokke** in Verkehr zu treten, der kurz vorher von Basel nach Bern übergesiedelt war.

Heinrich Zschokke war den Geschwistern, Ulrike und Heinrich, wahrscheinlich von Frankfurt her bekannt, wo er drei Jahre lang als Privatdozent theologische und philosophische Vorlesungen gehalten hatte. Wenige Wochen, bevor Kleist nach Basel kam, hatte Zschokke, der seit einigen Jahren in der Schweiz ehrenvolle Staatsämter bekleidet hatte, die Regierungsstatthalterei von Basel niedergelegt, weil er in den leidenschaftlichen Verfassungskämpfen „für und wider die alte Eidgenossenschaft und den helvetischen Einheitsstaat" nicht auf seiten der Regierung stand.[2]

---

[1]) S. Theophil **Zolling**: Nachträge zu Kleists Leben (Gegenwart, Jahrgang 1883, Nr. 34).

[2]) Vergl. Th. **Zolling**: H. von Kleist in der Schweiz. Stuttgart 1882.

Der Aufenthalt in Bern ist für Kleists Entwicklung von großer Bedeutung, obwohl er bereits Ausgangs Januar wieder von Bern nach Thun übersiedelte. Es ist oben (S. 15 f.) darauf hingewiesen worden, wie sehr Kleists Urteil über sich selbst von den Urteilen anderer über ihn abhing und wie gering namentlich seine dichterische Selbstgewißheit war. Auf den Mangel eines verständigen Freundesurteils ist die starke Ebbe zurückzuführen, die bald nach der Würzburger Reise auf die Hochflut des dichterischen Kraftgefühls folgte. Nach dem Weggange von Brockes war Kleist auf sich selbst angewiesen: sein eigenes Urteil aber war, weil er seine Leistungen an einem Ideale maß, sehr scharf; es war ein Todesurteil, dem er auch sogleich die Exekution durch Vernichtung des Manuskripts folgen ließ. So sehr es auch für den Idealismus des Kleistschen Kunststrebens zeugt, daß er dem nach seinem Urteil noch nicht völlig Reifen das Daseinsrecht absprach, so gefährlich war anderseits für seine dichterische Entwicklung die zerreibende Selbstkritik nach eigenem Maßstabe. Während die schriftstellerische Durchschnittsnatur der eigenen Leistung gegenüber die notwendige Selbstkritik vergißt oder doch auch eine nicht vollkommene Leistung als eine Durchgangsstufe ansieht und darum gelten läßt, ist Kleist in seiner Selbstkritik unbarmherzig: „alles oder nichts" ist sein Motto. Er hat weder die Geduld und die Ruhe noch auch das Maß von Vertrauen zu sich, das erforderlich ist, wenn sich ein Dichter oder überhaupt ein Schriftsteller der stufenförmigen Entwicklung seines Geistes überlassen soll. Die hohe Bedeutung des Berner Aufenthalts für Kleist liegt einmal darin, daß er während desselben Freunde gewann, an deren Anerkennung sein Zutrauen zu seiner dichterischen Begabung wieder erstarkte, zweitens darin, daß diese Freunde ihn dazu bestimmten, einen dramatischen Erstling, die Schroffensteiner, der Öffentlichkeit zu übergeben.

Die Berner Freunde waren vor allem Heinrich Zschokke und Ludwig Wieland, der Sohn C. M. Wielands, des Oberonsängers. Dazu kam dann noch der Buchhändler Heinrich Geßner, der Sohn des Idyllendichters. Das Einheitsband, daß sich um Kleist, Zschokke und Wieland schlang, war die Liebe zur Poesie. Eine dichterische Vergangenheit besaß außer Kleist auch Zschokke. Aber während Kleist seine Studien entweder vernichtet oder unter sicherem Verschluß behalten hatte, genoß Zschokke bereits — widerwillig — eine gewisse Berühmtheit durch seinen „Abällino, der große Bandit" und verwandte Trauer- und Schauerdramen.[1]) Das eigentliche Feld seiner Begabung, auf dem später seine Novellen und Volksschriften erwuchsen, hatte er damals noch nicht angebaut; seine erste Novelle „Alamontade" wurde erst infolge der Anregung, die er in dem Verkehr mit den Freunden empfing, eben damals entworfen. Die dichterische Begabung des jungen Wieland war sehr geringfügig; ganz unproduktiv war Geßner. In seiner „Selbstschau" bezeichnet Zschokke Kleist und Wieland als Menschen, die fast einzig für die Kunst

---

[1]) Zolling: Kleist in der Schweiz. S. 22 f.

des Schönen, für Poesie, Literatur und schriftstellerische Glorie atmeten. Verwandter fühlte sich Zschokke nach seiner eigenen Bemerkung unserm Kleist „wegen seines gemütlichen, zuweilen schwärmerischen, träumerischen Wesens, worin sich immerdar der reinste Seelenadel offenbarte“. Dies Urteil Zschokkes über Kleist ist um so wertvoller, als er dank seiner der Vergangenheit zugewandten Sehergabe die ganze Vergangenheit gewisser Menschen, die er zum ersten Male sah, in unheimlicher Klarheit zu präzisieren wußte (Zolling a. a. O. S. 49).

Bei dem Verkehr der drei Freunde, Kleist, Zschokke und Wieland, kam es oft zu „ergötzlichem“ literarischem Streit, da Zschokke Schiller mehr bewunderte als Goethe, „weil sein Sang naturwahr aus der Tiefe deutschen Gemüts, begeisternd ans Herz der Hörer, nicht ans kunstrichternde Ohr schlage“, während die beiden anderen, auf diesen Standpunkt als einen „hyperboräischen“ herabschauend, für Goethe und die Romantik schwärmten.[1]) Zuweilen las man auch einander „freigebig“ von den eigenen „poetischen Hervorbringungen“ vor, was „zu neckischen Glossen und Witzspielen“ den ergiebigsten Stoff lieferte. Über die Vorlesung der Schroffensteiner s. unten! Bekannt ist endlich, daß Kleist in diesem Verkehr die Anregung zu seinem „zerbrochenen Kruge“ empfing. Die Betrachtung eines Kupferstichs in Zschokkes Zimmer, der die Unterschrift: „la cruche cassée“ trug, reizte zu einem poetischen Wettstreit: Ludwig Wieland verhieß eine Satire, Kleist entwarf sein Lustspiel, und Zschokke schrieb die Erzählung „Der zerbrochene Krug“. Vergl. Zschokke a. a. O. I. S. 172 f.

Ende Januar 1802 siedelte Kleist nach Thun über; ein äußerer und ein innerer Grund bestimmten ihn dabei: einerseits ließen es ihm seine ökonomischen Verhältnisse rätlich erscheinen, den teuren Aufenthalt in Basel (14. Brief an Ulrike) gegen den wohlfeilen Aufenthalt in Thun (15. Brief) zu vertauschen, anderseits ängstigten ihn die Erwartungen, die man in dem engen Freundeskreise von ihm hegte (14. Brief). Über den Thuner Aufenthalt besitzen wir einen interessanten Brief Kleists an Zschokke vom 1. Februar. Kleist schreibt hier: „Was mich betrifft, wie die Bauern schreiben, so bin ich, ernsthaft gesprochen, recht vergnügt, denn ich habe die alte Lust zur Arbeit wiederbekommen. Wenn Sie mir einmal mit Geßnern die Freude Ihres Besuches schenken werden, so geben sie wohl acht auf ein Haus an der Straße, an dem folgender Vers steht: ‚Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.‘ Der Vers gefällt mir ungemein und ich kann ihn nicht ohne Freude denken, wenn ich spazieren gehe. Und das thue ich oft und weit, denn die Natur ist hier, wie Sie wissen, mit Geist gearbeitet, und das ist ein erfreuliches Schauspiel für einen armen Kauz aus Brandenburg, wo, wie Sie auch wissen, der Künstler bei der Arbeit eingeschlummert zu sein scheint. Jetzt zwar sieht auch hier unter den Schneeflocken die Natur wie eine achtzigjährige Frau aus, aber man sieht es ihr doch an, daß sie in ihrer Jugend schön gewesen sein mag.“

---

[1]) Eine Schwärmerei für die Romantik ist bei Kleist jetzt wenig wahrscheinlich.

Dieser Brief kündigt den Beginn einer neuen Periode in der dichterischen Arbeit Kleists an. Nach der energischen, von kräftigem Selbstbewußtsein getragenen Dichterarbeit während und unmittelbar nach der Würzburger Reise war Kleisten bisher keine frohe Schaffenslust zu längerer Arbeit beschieden gewesen; sein Dichten in Paris ist mehr episodischer Natur. Jetzt hat er „die alte Lust zur Arbeit" wiederbekommen, und es beginnt nun eine Zeit echt Kleistscher Arbeit, d. h. einer Arbeit, bei der der ganze Mensch, man möchte sagen, restlos in der Arbeit aufgeht. Alle anderen Lebensinteressen sind in dieser Zeit aus dem Bereich seiner Empfindung verdrängt, das ganze Wesen des Dichters steht unter dem Despotismus seiner dichterischen Ideen. Hand in Hand mit der neuen Schaffenslust geht die Freude an der Natur, wie es schon auf der Würzburger Reise der Fall war. Wieder wird Kleist, wofür die obige Stelle Proben enthält, die landschaftlichen Eindrücke dichterisch bemeistert haben, indem er sie in Gleichnissen verarbeitete. Bemerkenswert ist endlich die Freude Kleists über den Spruch an dem Thuner Hause. Dieser Spruch mag Kleisten wie ein Widerhall der Stimmungen geklungen haben, die seine Seele bei dem Antritt der Pariser Reise beherrschten, als er den allgewaltigen Zug des Schicksals spürte und ihm alles in seiner Zukunft dunkel war (s. oben S. 477 f.). „Ich bin, ich weiß nicht, was?" könnte man als Leitwort über die ganze erste Hauptperiode von Kleists Leben, die Jahre des Suchens, schreiben; denn in dieser ganzen Zeit sucht Kleist mit wahrer Leidenschaft seine eigenste Natur zu erkennen, um immer wieder die gefundenen Resultate zu verwerfen. Weil ihm aber seine Gegenwart trotz alles leidenschaftlichen Reflektierens dunkel blieb, darum war ihm auch seine Vergangenheit unverständlich, und darum wußte er auch nicht, was er von der Zukunft wünschen, hoffen und fürchten sollte.

Von Thun siedelte Kleist mit dem Beginn des Frühjahrs auf die Delosea-Insel in der unmittelbaren Nähe von Thun über. Das „Delosea-Inseli" liegt am Ausflusse der Aare, eine Viertelstunde oberhalb Thuns, nur durch einen schmalen Arm des Stroms von der jetzigen Dampfschiffstation Scherzlingen getrennt. (Zolling a. a. O. S. 63 f.)[1])

---

[1]) Die Aussicht, die man an den niedrigen Fenstern des von Kleist auf der Aarinsel bewohnten Häuschens genießt, beschreibt Zolling a. a. O. S 64: „Zur Rechten liegt das Dörfchen Scherzlingen mit seinem uralten Kirchlein und den Fischerhütten am Ufer, und hinter demselben das Schloß Schadau mit seinem Park, der sich bis an das Gestade des Sees ausdehnt. Links drängt sich auf dem andern Aarufer die berühmte Bächimatte mit ihren prächtigen Baumgruppen in den Fluß vor, sodaß das Strombett bedeutend verengert wird. Zwischen dem beiderseitigen Strande zeigt sich nun in der Perspektive der klare Spiegel des Sees, der in seiner stillen Größe seltsam von der wilden, schäumenden und gurgelnden Aare absticht, die ihm übermütigen Sinns entspringt. Und nun der Thunersee mit seiner Umgebung! Im Vordergrund ein Kranz von Villen und Dörfern, sanftgeschwungenen Rebenhügeln und waldigen Höhen, und über dieser Idylle die Tragödie der Alpenwelt: die kühnen Linien und kräftigen Farben der Felsschroffen, Schneefelder und Gletscher. Ein majestätisches Bild entrollt sich von der Pyramide des Niesen bis zu den Firnen der großartigen Blümlisalp, des spitzen Stockhorns

Bericht über seine damalige Daseinsweise gibt Kleist in einem an Ulrike gerichteten Briefe vom 1. Mai 1802. Kleist bewohnte auf der Aarinsel ein kleines, für sechs Monate von ihm gemietetes Häuschen. Außer ihm wohnte auf der Insel nur eine kleine Fischerfamilie. Der Vater hatte ihm eine von seinen beiden Töchtern, ein freundlich-liebliches „Mädchen", das sich ausnahm wie ihr Taufname Mädeli, in sein Haus gegeben, damit sie ihm die Wirtschaft führte. Der Welt war Kleist äußerlich in dieser Zeit fast ganz abgestorben: er kam nur selten von der Insel, sah nur selten einmal die Berner Freunde, und las keine Zeitungen und Bücher; er brauchte niemand als sich selbst. Daß er indes der Welt nicht innerlich abgestorben war, beweist die Bemerkung, er arbeite unaufhörlich an der „Befreiung von der Verbannung"; die Sehnsucht nach den Seinen und — das füge ich hinzu — das Verlangen, sich in den Augen der Welt zu rehabilitieren, waren die starken Bande, die ihn mit der Welt verknüpften. Sein Stimmungsleben in dieser Zeit war so gut, als es bei einer Natur wie der seinigen nur sein konnte. „Ich würde", schreibt er der Schwester, „ganz ohne alle widrigen Gefühle sein, wenn ich nicht, durch mein ganzes Leben daran gewöhnt, sie mir selbst erschaffen müßte." So quälte ihn die Furcht, er möchte sterben, ehe er seine Arbeit vollendet hätte. Den Stand seiner Lebensanschauung erkennt man aus dem Wort: „Ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat." „Denn" — so fügt er, das Verlangen nach einer „großen Tat" begründend, hinzu — „das Leben hat doch immer nichts Erhabeneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann." Das letztere Verlangen wurzelt in der oben S. 53 f. gekennzeichneten Anschauung vom Wert des Lebens; das schöne Gedicht, nach dem ihm verlangt, ist wohl der Robert Guiskard; das Verlangen nach einem Kinde fließt bei Kleist aus der Meinung, die er schon in einem der ältesten Briefe an Ulrike ausspricht, aus der Meinung, das Leben, welches man von den Eltern empfange, sei ein heiliges Unterpfand, das man seinen Kindern wieder mitteilen solle (s. den 3. Brief). Vergl. auch den XXXI. Brief an Wilhelmine. Auffällig ist an der jetzigen Formulierung der Lebensanschauung Kleists vor allem eins: nicht auf ein einheitliches Lebenswerk, auf eine planmäßige Entwicklung zu einem großen Ziele hin ist Kleists Absehen gerichtet; drei einzelne Taten sind es, nach denen er verlangt.

Nach außen hin gewährt Kleists Leben auf der Aarinsel den Anblick eines Idylls; aber in den äußeren Formen lebt nicht ein idyllischer Geist. Wohl mag Kleist ab und zu das stille Behagen an der Gegenwart, das der idyllischen Empfindung eigen ist, gekostet haben, im all-

---

und der schimmernden Jungfrau, deren Eispanzer im Morgenstrahle die Leuchte der noch schlafbefangenen Täler und Hügel bildet." In dem oben erwähnten Briefe an Zschokke bemerkt Kleist gegenüber der über ihn verbreiteten Meinung, er sei verliebt, höchstens sei er es in die Jungfrau, deren Stirne ihm den Abendstrahl der Sonne zurückwerfe.

gemeinen aber ist sein ganzes Dasein auch jetzt straff auf die Zukunft hin gespannt: er arbeitet mit äußerster Anstrengung. Um an Ulrike zu schreiben, muß er seiner Arbeit einen halben Tag „stehlen"; an einen anderen Verwandten schreibt er nicht, weil jeder Brief ihm eine „erstaunliche Zerstreuung" ist, die er meiden muß. Kleists ganze Natur ist keiner Daseinsweise so schroff abgeneigt wie der idyllischen; er ist eine von Grund aus dramatische Natur.

Die Arbeiten, denen sich Kleist seit dem Februar widmete, waren neben den Schroffensteinern, die er umdichtete, vor allem ein Drama aus der Schweizer Geschichte, „Leopold von Österreich", und dann der „Robert Guiskard."

Kleists Schweizer Arbeit fand im Juni, nachdem bereits im letzten Drittel des Mais die Kurve seiner Stimmung sich jäh und tief gesenkt hatte (s. den letzten Brief an Wilhelmine), ein plötzliches Ende durch eine schwere Erkrankung. Mit Recht vermutet man als die Ursache der Krankheit Überarbeitung; urteilt doch Zolling über Kleists Schaffensweise ganz richtig, wenn er meint, Kleists Schaffen sei von der ersten aufdämmernden Idee bis zum letzten Federzuge kein behaglicher Prozeß, sondern ein Gemüt, Hirn und Körper angreifender Kampf gewesen (a. a. O. S. 71). Das Werk aber, an dem sich Kleist krank arbeitete, war jene Tragödie, die in sich ein gut Stück Tragik von Kleists Leben birgt, der Robert Guiskard. Zwei Monate lag Kleist krank im Hause des Berner Arztes Wyttenbach, eines Freundes von Zschokke. S. den Brief Kleists an Herrn von Pannewitz (im Anhange zu den Briefen Kleists an Ulrike). Auf die Nachricht von seiner Erkrankung eilte die treue Ulrike zu ihm und geleitete ihn nach Deutschland zurück.

Die Familie Schroffenstein.

Über die Entstehungszeit der Schroffensteiner läßt sich, soviel ich sehe, nichts Bestimmtes ausmachen. In der Zeit von Kleists Berner Aufenthalt war das Drama bereits vollendet. Zschokke berichtet in seiner Selbstschau (I, 173), als eines Tages Kleist sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein" in dem Berner Freudeskreise vorgelesen habe, sei im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft wie auch des Dichters so stürmisch und endlos geworden, daß es dem Vorleser unmöglich gewesen sei, bis zu der letzten Mordszene zu gelangen. Ursprünglich spielt das Stück unter dem Namen „Die Familie Ghonorez" in Spanien; auf den Rat Ludwig Wielands verlegte der Dichter den Schauplatz nach Schwaben. In Verlag nahm das Drama, das wegen der unsichern politischen Verhältnisse in der Schweiz erst Anfang 1803 erschien, Heinrich Geßner; das Honorar betrug dreißig Louisdor.

Die Handlung wird in einem Drama um so dramatischer sein, je gewaltiger die Kräfte sind, die vor dem Beginn der Handlung gebunden waren und dann mit dem Beginn der Handlung ausgelöst werden. So

ist es bei den Schroffensteinern. Es ist ein gewaltiger Zündstoff an Mißtrauen und Haß, der sich zwischen den Trägern der Handlung und der Gegenhandlung, den beiden Häusern des Geschlechts der Schroffensteiner, dem Rossitzer und dem Warwander Hause, angehäuft hat. Die Entstehungsursache dieses Hasses ist ein zwischen beiden Geschlechtern „seit alten Zeiten" bestehender Erbvertrag, kraft dessen nach dem Aussterben des einen Stammes alles Besitztum desselben an den andern Stamm fallen soll. Dieser Erbvertrag hat die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden gräflichen Familien und ihren Untertanen immer mehr vergiftet. Kein Unglück ist seit Jahrzehnten einem der beiden Häuser widerfahren, ohne daß ein Gerücht es dem andern in irgend einer Weise zur Last gelegt hätte. Wohl hat öfter eine Versöhnung stattgefunden, aber weil das Unkraut des Mißtrauens nicht mit den tiefsten Wurzeln ausgerissen wurde, sind immer wieder auf kurze Zeiten des Friedens lange Jahre der Zwietracht gefolgt. Wenige Monate vor dem Beginn der Handlung ist in Warwand der jugendliche einzige Sohn gestorben; das Gerücht sagt: an Gift, das ihm auf Anstiften der Rossitzer beigebracht wurde. Wenige Tage aber vor dem Beginn der Handlung hat Graf Rupert, der Herr von Rossitz, seinen jüngeren Sohn, den neunjährigen Peter, im Gebirge tot gefunden; da er an der Leiche zwei Männer mit blutigen Messern erblickte, so hält er sie für die Mörder des Sohnes, und da sie aus Warwand sind und der eine von ihnen auf der Folter den Namen des Warwander Grafen, Sylvester, ausstößt, so muß dieser nach seiner Meinung der Anstifter des Mordes sein.

Nach den bis jetzt dargelegten Momenten der Vorgeschichte scheint der Verlauf der Handlung nur ein furchtbarer Zusammenstoß mit jähem katastrophischem Ausgang sein zu können. Indes hat der Dichter die Vorgeschichte so angelegt, daß es auch nicht an retardierenden Mächten fehlt, die den katastrophischen Verlauf hemmen und im Widerspiel zu den beschleunigenden Mächten einen verlangsamten Handlungsverlauf herbeiführen, der im Zuschauer bald Furcht und Mitleid, bald Hoffnung und Mitfreude entstehen läßt. Die Hemmungen liegen zunächst in der Charakteranlage des Warwander Grafen Sylvester und der Rossitzer Gräfin Eustache. Während nämlich Rupert, der Rossitzer Graf, infolge seines leidenschaftlichen Charakters und ebenso Gertrude, die Warwander Gräfin, die eifrigsten Heger und Pfleger des Mißtrauens sind, das die beiden Häuser trennt, sind jene beiden nüchtern und besonnen genug, um die auftauchenden Gerüchte scharf zu prüfen. Sylvester bekämpft das Mißtrauen, das sich in seiner Umgebung bei seinem Weibe und Kinde sowie bei seinen Untergebenen gegen Rossitz äußert; er zürnt, wenn man es wagt, Rupert zu mißtrauen und spricht ihn von aller Schuld frei, deren ihn das Gerücht zeiht. In kreuzweiser Entsprechung ist von den Rossitzer Ehegatten Eustache die Trägerin der Besonnenheit: ihr erscheint der Haß der beiden Geschlechter stets grundlos, sie ist die versöhnende Mittlerin zwischen denselben. — Außer dieser Hemmung in der

Charakteranlage zweier Hauptpersonen besteht noch eine zweite: Agnes, die Tochter Sylvesters, und Ottokar, der Sohn Ruperts, beide die allein überlebenden Kinder, haben sich, ohne ihre Herkunft zu kennen, in heißer Liebe gefunden. Diese Liebe wird, so hofft man, dem Hasse entgegenarbeiten, vielleicht ihn überwinden. Soweit die Vorgeschichte. Das Interesse, das für den Dichter beim Entwurf dieser Vorgeschichte maßgebend war, ist offenbar ein spezifisch psychologisches. Die Gewalt des Mißtrauens ist es, von der die Vorgeschichte Zeugnis ablegt. Das Mißtrauen ist die unheimliche, geheimnisvolle Macht, die ein Verhältnis, das auf Liebe angelegt ist, in Haß zu verkehren droht.[1]) Gegen diese Macht kämpften Edelsinn und Besonnenheit. Entspricht das Drama seiner Vorgeschichte, so muß es ein rein ausgeprägter Typus des psychologischen oder Charakter-Dramas sein. Und das ist wirklich der Fall. Man kann die Schroffensteiner eine Tragödie des Mißtrauens nennen. Einerseits stellt der Dichter die furchtbare Krankheitsgeschichte dar, die sich in dem von „der schwarzen Sucht der Seele", dem Mißtrauen, befallenen Gemüte Ruperts abspielt. Eine entsetzliche tragische Ironie ist es dabei, daß gerade das Mißtrauen in das Vertrauen, mit dem ihm Sylvester begegnet, ihn zum Äußersten treibt. Anderseits schildert der Dichter den siegreichen Kampf Sylvesters gegen das Mißtrauen. Aber auch die Liebe zwischen Ottokar und Agnes macht eine Entwicklung von Vertrauen durch Mißtrauen zu Vertrauen durch. Das ganze Drama ist ein großer Kampf zwischen Mißtrauen und Vertrauen.

Nach dieser Erörterung sind wir in der Lage bestimmen zu können, an welchem Punkte Kleists erste Tragödie mit seinem Personenleben zusammenhängt. Aus seinem eigensten Erfahrungsleben schöpft Kleist, wenn er das Mißtrauen als eine dämonische Gewalt darstellt. Er selbst litt schwer unter dem Mißtrauen in die Reinheit und die Kraft seines Willens, mit dem man ihm in den Jahren des Suchens begegnete. Vertrauen und wieder Vertrauen war es, was er von seiner Braut forderte (s. oben S. 26 f.). Er selbst empfand öfter der Braut gegenüber Anwandlungen von Mißtrauen, er prüfte sie auf die Echtheit ihres Wesens, wie ein Bankier eine Banknote auf ihre Echtheit hin prüft. Besonders heftig rang er mit dem Mißtrauen gegen Wilhelmine, als er sie für die Teilnahme an einer bäuerlichen Daseinsweise gewinnen wollte. Endlich erfuhr Kleist die zerstörende Wirkung des Mißtrauens in seinen

---

[1]) Eine Charakteristik dieser Macht geben die Worte Sylvesters (I, 2):

> Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
> und Alles, auch das Schuldlosreine, zieht
> für's kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
> Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
> Alltägliche, spitzfindig, wie zerstreute
> Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
> das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt.

eigenen Zweifeln an seiner dichterischen Kraft. Es sind also eigenste seelische Erfahrungen, die Kleist in den Schroffensteinern dramatisch verwertet.[1])

Vergegenwärtigen wir uns nun den Gang der Handlung. Otto Ludwig bezeichnet gelegentlich das Dramatische als das Zukunftschwangere. In diesem Sinne ist die Eröffnungsszene der Schroffensteiner hochdramatisch. Der Schauplatz der Szene ist das Innere einer Kapelle auf Rossitz; eine Totenmesse ist soeben beendigt. Sie galt — das erfährt man aus dem Klagegesang eines Mädchenchores — einem vom Stahl des Mörders getöteten Kindlein. Nach den einzelnen Strophen schwört ein Jünglingschor dem Mörder Rache. Die Rache gilt dem Hause Sylvesters von Schroffenstein — so hört man aus dem Racheschwur, den Rupert, der Schloßherr, auf die Hostie tut. Freiwillig leistet denselben Schwur Ottokar, Ruperts Sohn; unfreiwillig Eustache, seine Gattin: „Würge sie betend!" ruft Rupert der Gattin zu, als sie, vor dem Schwur schaudernd, fragt: „O Gott! wie soll ein Weib sich rächen?" Seine furchtbare Rachgier verlangt despotisch nach Taten, daher entsendet er alsbald Aldöbern, einen seiner Mannen, zu Sylvester, um ihm den Rachekrieg anzukündigen. „Sag, ich dürste nach sein und seines Kindes Blute" — soll des Herolds Botschaft an Sylvester lauten. Mit charakteristischen Eingangsakkorden eröffnet also der Dichter sein Drama. Ebenso sicher und charakteristisch, wie er die Handlung einleitet, legt er auch die Charakteristik der Hauptpersonen an. Ruperts ganze Natur erscheint im furchtbarstem Aufruhr; er ist ganz Leidenschaft, ganz Wut und damit eben in einem Zustande, der jede Besonnenheit, jedes Prüfen ausschließt. Er ist eben der Charakter, den eine Tragödie des Mißtrauens bedarf; nur ein ruhiges, „willenloses", nicht ein unter der Tyrannei der Leidenschaft stehendes Denken hätte die verschlungenen Fäden entwirren können. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem leidenschaftlich benommenen Rupert steht, eine Verkörperung der Besonnenheit (σωφροσύνη), Eustache. Sie mahnt den Gatten zur Mäßigung, zur Prüfung. Aber — das sieht man auch bereits in unserer Szene — sie hat keine Macht über Rupert.

---

[1]) Trotzdem der oben entwickelte psychologische Gehalt der Schroffensteiner so deutlich zu Tage liegt und daher die Herleitung aus dem Erfahrungsleben des Dichters in der gegebenen Weise sich von selbst ergibt, verfehlt auch Brahm noch die richtige Deutung. Auf Grund zweier Äußerungen Sylvesters, die so deutlich wie möglich das Kennzeichen der Gelegentlichkeit tragen, und einer nicht begründeten, sondern völlig hineingetragenen Totalauffassung erklärt Brahm, die Grundidee der Schroffensteiner sei in dem Gedanken zu sehen, den Kleist später einmal so formuliert habe: „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist blos ein unbegriffener." Demgemäß liegt nach Brahm der Keim zu den Schroffensteinern in der Reihe von Erlebnissen, die Kleist vor dem Antritt seiner Pariser Reise machte und in denen er den Zug des Schicksals spürte (s. oben S. 48 f.). Nach Brahm haben wir in den Schroffensteinern alle die Elemente beisammen, welche der späteren Schicksalstragödie eigen sind. S. Brahm a. a. O. S. 68 f.

In dem nun folgenden Zwiegespräch zwischen Ottokar und Jeronimus, einem gleichfalls dem Geschlechte der Schroffensteiner, aber einem andern Hause angehörigen Ritter, stellt sich der letztere, der eben von Warwand kommt und dort den „Kindesmörder“ Sylvester bei friedlich harmlosem Tun gesehen hat, zunächst auf die Seite der Warwander. Er wird aber schwankend, als sich Ottokar auf das Rechtsgefühl in seiner Brust beruft, kraft dessen er das der Rache an Sylvester geweihte Schwert „mit Wollust“ trägt. Vollendet wird seine Sinnesänderung durch das Gespräch mit dem Kirchenvogt, in dem dieser von dem Erbvertrag, von den mancherlei Beweisen übler Gesinnungsweise, die das Gerücht den Warwandern zur Last legt, vor allem aber von der „Mordtat“ an Peter und dem „Geständnis“ des einen „Mörders“ berichtet. In parenthesi sei bemerkt, daß dieser Gesinnungswechsel mir nicht genügend motiviert erscheint: Jeronimus ist, als er an die Prüfung der gegen Warwand erhobenen Anklagen herantritt, nicht nur neutral, sondern zu Gunsten der Warwander gestimmt; zudem liebt er Agnes, die Tochter Sylvesters. Bei dieser inneren Disposition des Jeronimus ist es aber unverständlich, daß er die in Rossitz verbreiteten Anschauungen so unkritisch hinnimmt, trotzdem die Unterlagen dieser Anschauungen in dem Inquisitorium, das er mit dem Kirchenvogt anstellt, dem unbefangenen Auge als sehr unzulänglich erscheinen müssen.

Unter denen, welche den Racheschwur an dem Hause Warwand vollstrecken sollen, ist außer Ottokar auch Johann, ein Halbbruder Ottokars. Beide lieben ein Mädchen, das sie im Gebirge kennen gelernt haben. Johann weiß, daß die Geliebte Agnes, die Tochter Sylvesters, ist; unter entsetzlichen Seelenmartern hat er mit ansehen müssen, wie die Rachgier Ruperts das Vaterhaus der Geliebten bedroht, ja ihn selbst zu unmöglichem Tun mit fortreißen will. Sein schmerzzerissnes Herz erschließt er Ottokar. Dieser aber macht so die entsetzliche Entdeckung, daß auch er des Todfeindes Tochter liebt; denn die Unbekannte, die er liebt, ist mit dem Mädchen eine Person, die Johann im Gebirge kennen und (was Ottokar indes nicht sieht) lieben gelernt hat. Während Ottokar von dem Schlage noch wie betäubt dasteht, erscheint Jeronimus, um Ottokar seine Sinnesänderung zu verkünden. Ottokar vernimmt (ein echt Kleistscher Zug) erst gar nicht, was Jeronimus ihm sagt, denn seine Gedanken sind weit weg, fragt dann „zerstreut“: „Was sagst du, Jeronimus?“ und eilt endlich, nachdem er Jeronimus in heftiger Erregung umarmt und ihm „alles“ (er weiß offenbar nicht, was) verziehen hat, unter Tränen hinaus.

Ein Rückblick auf den mit der letzterwähnten Szene abschließenden Halbakt zeigt die technische Meisterschaft, mit der Kleist bereits in seinem ersten Drama exponiert. Die Form der Erzählung wird sehr sparsam verwandt: auch in der Szene zwischen Jeronimus und dem Kirchenvogt herrscht das dramatische Stilgesetz, da der Dichter dieser Szene den Charakter eines Inquisitoriums gegeben hat, an dessen Verlauf und End=

ergebnis der Fragende leidenschaftlich beteiligt ist. Der Bericht Johanns aber von seiner ersten Begegnung mit Agnes ist durch echt dramatische Bewegtheit ausgezeichnet. Der ganze Halbakt steht unter der Herrschaft des Affekts.

Der zweite Halbakt spielt in Warwand. Der erste Halbakt hat für den zweiten die fruchtbarste Stimmung erregt; der Zuschauer ist aufs lebhafteste gespannt, denn er will selbst sehen und selbst prüfen, was an den Gerüchten über Warwand ist. Zunächst entrollt der Dichter ein Stimmungsbild. Nicht das geringste Anzeichen verrät dem Zuschauer, daß man sich in einem Mörderhause befindet; was ihm im ersten Halbakt wahrscheinlich wurde, wird ihm nun Gewißheit; er erkennt, daß ein entsetzliches Mißverständnis walten muß. Der, den man in Rossitz als Mörder haßt, ist harmlos mit häuslichen Angelegenheiten beschäftigt. Die Lage der Dinge in Warwand ist der in Rossitz nahe verwandt, nur daß die bösen Gewalten, die sich in Rossitz fast hemmungslos auswirken können, das finstere Mißtrauen, das böse Gerücht, der blinde Haß, in Warwand auf Widerstände stoßen. Sylvester, sowie sein Vater, der blinde Sylvius, kämpfen gegen das Mißtrauen und gegen das böse Gerücht, und wenn sie auch beides nicht vernichten können, so hemmt doch namentlich der Schloßherr den Ausbruch des Hasses. Während in Rossitz das leidenschaftliche Wesen Ruperts der Boden ist, in dem der Verdacht sich schnell bewurzelt, ist in Warwand das leichtgläubige, unbesonnene Herz der Schloßherrin der Keimboden des Argwohns. Der jugendlichen Tochter vertraut sie an, „es könnte sein, wär' möglich, hab' den Anschein fast", daß Philipp, ihr Sohn, vergiftet sei — auf Veranstalten der Rossitzer. Sie ist eine der Naturen, die verdächtigen, aber dann nichts gesagt haben wollen. Die Samenkörner des bösen Verdachts, die von ihr ausgehen, schlagen überall, selbst in den Kinderherzen Wurzel. So erscheint denn die öffentliche Meinung auch in Warwand vergiftet.

Vischer (Ästhetik III_2 S. 1390) bezeichnet das Merkmal des Plötzlichen als ein Stilmerkmal des Dramatischen. Es läßt wiederum den geborenen Dramatiker in Kleist erkennen, wie er dies dramatische Moment in der zweiten Hälfte unseres Halbakts verwertet: wie ein Blitz aus heiterm Himmel trifft den friedfertigen und friedestiftenden Sylvester die Ankündigung der Fehde durch den Rossitzer Herold. Ahnungslos empfängt er mit freundlicher Behaglichkeit den Herold, dann steht er plötzlich vor der furchtbaren Anklage auf Mord. Er kann das Unbegreifliche nicht begreifen; um sich Licht zu verschaffen, will er selbst nach Rossitz. Da trifft ihn — wiederum plötzlich — auch aus dem Munde des gerade ankommenden Jeronimus, zu dem er eben noch Boten mit freundschaftlicher Bitte gesandt hat, die Anklage auf Mord. Er fällt in Ohnmacht, denn so erklärt er später selbst) „nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, und welchen Gott faßt, ... der darf sinken" (II, 2). —

Die Kunst Kleists in der Führung der Handlung läßt ein Überblick über die Szenenfolge des I. und II. Aufzugs[1]) erkennen. Ehe der Dichter (darauf wurde bereits aufmerksam gemacht) die Rachefehde in Warwand ankündigen läßt, schildert er den Zustand in Sylvesters Seele, den diese Ankündigung so gewaltsam umstürzt. Bevor aber der Herold auftritt, ist Agnes in die Berge enteilt, um sich mit Ottokar zu treffen; so kann nun, da Agnes nichts von der ihrem Vater drohenden Fehde weiß, in Ottokar der beglückende Irrtum aufkommen, die Geliebte sei doch nicht Agnes Schroffenstein. Der Dichter verschafft sich so die Möglichkeit, starke seelische Bewegungen und zwar in schroffen Übergängen darzustellen. Auch im Weiteren ist die Führung der Handlung interessant. Vor der Höhle, dem Schauplatz der Liebe zwischen Ottokar und Agnes, treffen sich Ottokar und Johann, die beiden Nebenbuhler. Johann, dem das Leben wertlos geworden ist, weil Agnes ihn nicht liebt, sucht den Tod im Zweikampfe mit dem begünstigten Nebenbuhler; da ihm Ottokar den Zweikampf weigert, eilt er Agnes nach, um von ihrer Hand zu sterben. Zwischen die Begegnung der beiden vor den Toren Warwands schiebt Kleist eine Szene im Schloß Warwand, welche die unmittelbare Fortsetzung der ersten Szene im Schloß bildet. Die beiden Szenen, die durch die Anordnung nebeneinander zu stehen kommen, die im Schloß und die vor den Toren von Warwand, setzen den Dichter in die Lage, eine zusammenhängende Reihe von Bewegungen in der Seele Sylvesters darstellen zu können.

Der II. Aufzug beginnt mit einem Motiv von großer Schönheit. Im Vordergrund der Höhle sitzt Agnes, Blumen zu einem Kranze für Ottokar windend. Ottokar tritt auf und betrachtet sie mit Wehmut. An einer „schmerzvollen" Bewegung nimmt ihn Agnes wahr, fährt aber mit dem Binden des Kranzes fort, als hätte sie ihn nicht gesehen. Dabei spricht sie zu sich selbst Worte, die doch eben für den Geliebten bestimmt sind, Worte des Tadels, mit denen sie doch nur in süßer Schelmerei ihm ihre Liebe gesteht. Den Reiz dieser Szene erhöht der Gegensatz zwischen der arglosen Schelmerei des liebenden Mädchens und der Schmerzzerrissenheit Ottokars.

Wegen ihres psychologischen Gehaltes sind von besonderem Interesse die 2. und 3. Szene des II. Aufzugs. Während der Ohnmacht Sylvesters hat das Volk, in dessen Seele seit Jahren der Zündstoff des Hasses angehäuft lag, den Rossitzer Herold getötet. Sylvester, aus der schweren Ohnmacht wieder zum Bewußtsein erwacht, kann sich der Überzeugung nicht verschließen, daß das, was ihm von Rossitz angetan wurde, ein Bubenstück ist. Die Ermordung des Herolds beklagt er tief, doch ist er entschlossen, den Fehdehandschuh aufzunehmen, und entbietet seine Vasallen. Da tritt eine Wendung ein. Jeronimus hat durch die furchtbare Wirkung seiner Anklage auf Sylvester die Überzeugung gewonnen, daß

---

[1]) Brahm bricht die Analyse der Schroffensteiner nach dem I. Aufzuge ab; ein schweres Unrecht gegen den II.—IV. Aufzug.

Sylvester unschuldig ist (erneuter Gesinnungswechsel). Nachdem er sich Sylvester erklärt und dann abgegangen ist, beginnt Sylvester über seinen ersten Gesinnungswechsel zu reflektieren. Was hat bei Jeronimus, so fragt er sich, die Achtung vor mir, das Werk von Jahren, in einem Augenblick zerstört? Gertrude, der Jeronimus die Entstehung der finstern Überzeugung Ruperts erzählt hat, sieht, unklar wie sie ist, in allem einen Betrug. Sylvester dagegen erkennt sogleich, daß von Betrug nicht die Rede sein kann; wie das Geschehene zu erklären ist, weiß er nicht, doch sieht er, daß ein schwerer Verdacht auf ihn gefallen ist, von dem er sich reinigen muß; er will um sich zu reinigen, mit Jeronimus nach Rossitz. Zwischen diesen Entschluß und seine Ausführung drängen sich neue Ereignisse. Johann hat Agnes verfolgt; vor den Toren von Warwand erreicht er die Fliehende, umarmt sie und will der von Todesfurcht völlig Verwirrten den Dolch in die Hand drücken, damit sie ihn töte. Auf ihr Hilferufen eilt Jeronimus herbei und streckt Johann nieder. Nach dem Bericht, den Agnes von der Begegnung mit Johann gibt, kann sich Sylvester kaum des Verdachtes erwehren, daß man von Rossitz ihm den Meuchelmörder geschickt hat. Doch kennzeichnet es den besonnenen Mann, daß er sagt: „Mir wird ein böser Zweifel fast zur Gewißheit, fast". Jedenfalls weist er die Gattin scharf zurück, die ihm jeden Zweifel durch den Hinweis auf ihres Philipp „Ermordung" nehmen will. Schließlich behauptet er seinen alten Entschluß, selbst nach Rossitz gehen zu wollen; Jeronimus soll ihm freies Geleit auswirken.

Von echt dramatischer Begabung zeugt die Art und Weise, wie Kleist den Zuschauer von Furcht zu Hoffnung und wiederum von Hoffnung zur Furcht und so weiter führt. Die erste Szene des I. Aufzuges rückt einen tragischen Zusammenstoß der beiden feindlichen Häuser in unmittelbare Nähe. Hoffnung daß dieser Zusammenstoß vermieden wird, entwickelt sich aus dem Entschluß Sylvesters, durch persönliche Aussprache mit Rupert das böse Mißverständnis zu beseitigen. Zu diesem Entschluß kehrt Sylvester zweimal zurück, nachdem ihn zweimal Zwischenereignisse (die Ermordung des Herolds und der „Mordanfall" Johanns) gefährdet haben. Dieser Entschluß ist also der Sammelpunkt für alle Hoffnungen.

Im III. Aufzuge führt Kleist die Hoffnungen mit raschem Zuge auf die Höhe, um dann in jähem Umschlag das Verhängnis hereinbrechen zu lassen. Die bösen Gewalten erscheinen zunächst vernichtet oder doch gebunden, die guten haben freies Spiel; der Umschwung geschieht durch eine Tat Ruperts, mit der die dämonischen Kräfte in Ruperts Seele zum entscheidenden Durchbruch und Ausbruch kommen.

Die erste Szene des III. Aufzugs gehört den Liebenden. Im Eingang der Szene steht das Gespenst des Mißtrauens zwischen Agnes und Ottokar; den Schluß der Szene bildet kindlich frohes Spiel. Die Höhe bildet Agnes' Hingabe an Ottokar zu blindem, unbedingtem Ver-

trauen.[1]) Das Vertrauen, das die Liebenden zunächst von Person zu Person verbindet, führt dann zu vertraulicher Aussprache über das, was die Familie trennt; der eine lernt mit des andern Auge sehen, auch die Väter ziehen sie in den Kreis ihres Vertrauens. Der eine Irrtum, die falsche Meinung der Warwander von der Tat Johanns, wird durch Ottokar sofort beseitigt. Um den andern Irrtum, den Grundirrtum, zu heben, will er in der Gegend Nachforschungen anstellen, wo man seinen Bruder Peter tot aufgefunden hat. In die frohen Hoffnungen der Liebenden fällt indes ein dunkler Schatten: Ottokar fürchet von seinem Vater für Jeronimus und den Vater der Geliebten, wenn sie in Rossitz erscheinen, ehe der Irrtum ans Licht gekommen ist; denn die „blinde Rachsucht", das weiß Ottokar, macht den Vater „auf Augenblicke" zu einem bösen Menschen. Die Furcht vor dem tragischen „Zu spät" keimt in der Seele des Zuschauers auf.

Die erste Szene ist reich an poetischen Schönheiten. Es sei nur auf das bedeutende Motiv im ersten Teile hingewiesen. Agnes weiß, daß der Geliebte Ottokar von Schroffenstein ist und daß er ihr den Tod geschworen hat. Das Herz von Mißtrauen vergiftet kommt sie zur Höhle. Wehmütig sieht Ottokar die böse Veränderung im Wesen der Geliebten; während ihre Seele sonst offen vor ihm lag wie ein schönes Buch, ist sie ihm jetzt ein „verschloßner Brief". Um Agnes zu erquicken, holt Ottokar in seinem Hute Wasser herbei; der Argwohn raunt ihr zu, daß er ihr in diesem Wasser Gift, statt der Erquickung den Tod darreichen werde. Aber sie ist entschlossen zu trinken; „die Krone sank ins Meer", so ruft sie aus; „gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr das Leben nach." Nachdem sie getrunken hat, folgt ein Zwiegespräch, in dem Agnes immer deutlicher dem ahnungslosen Geliebten zu verstehen gibt, was sie zu wissen glaubt, daß er sie vergiftet habe. Endlich schleudert sie ihm die Worte zu: „Das Gift hab' ich getrunken; Du bist quitt mit Gott." Und nun folgt die beseligende Peripetie: Ottokar trinkt den Rest des Wassers.

Inzwischen hat sich in Rossitz das Gerücht verbreitet, der Herold und Johann seien in Warwand getötet. Rupert prüft, obwohl er Johann sehr liebt und daher die Wut leicht sein Denken bemeistern kann, das Gerücht mit großer Gewissenhaftigkeit. Während er einen neuen Zeugen verhört, wird der Zuschauer Zeuge eines Zwiegesprächs zwischen dem eben angekommenen Jeronimus und Eustache. Jeronimus gibt der Gräfin Kunde von Ottokars und Agnes' Liebe, frohe Hoffnungen an diese Liebe knüpfend.[2]) Da tritt Rupert mit seinem Vasallen, dem mord-

---

[1]) Ottokar fragt Agnes: „(Willst du) mit mir leben? Fest an mir halten? Dem Gespenst des Mißtrauens, das wieder vor mir (sic!) treten könnte, kühn entgegenschreiten? Unabänderlich, und wäre der Verdacht auch noch so groß, dem Vater nicht, der Mutter nicht so trau'n als mir?"

[2]) Jeronimus: „Denn fast kein Minnesänger könnt' etwas Besseres ersinnen, leicht das Wildverworrene Euch aufzulösen, das blutig Angefangene lachend zu beenden und der Stämme Zwietracht ewig mit ihrer Wurzel auszurotten, als — als eine Heirat."

lustigen Santing, ein. Die nun folgende Auftrittsreihe ist im Geiste Shakespeares, „des Großmeisters in echt dramatischer Spannung und Überraschung" (Vischer) geschrieben. Vergl. auch Brahm S. 78. Als Rupert Jeronimus erblickt, wird er blaß, auf einige Augenblicke verschwindet er mit Santing; währenddem deutet Eustache dem erschrockenen Jeronimus das Erblassen als das Zeichen eines herannahenden „bösen Sturms". Was nun folgt, zeigt das Tragische des bösen Willens in typisch reiner Form. Ein Gewittersturm ist allerdings losgebrochen, aber das Wetter hat sich bereits in einem entsetzlichen Strahl entladen, als Rupert zum zweitenmale auftritt. Die Entscheidung ist in den wenigen Augenblicken gefallen, während deren Rupert und Santing außerhalb der Bühne waren: Rupert hat, das erfährt man später, Santing den Befehl gegeben, in entsetzlicher Wiedervergeltung Jeronimus mit Keulen niederschlagen zu lassen. Schon während des Gesprächs aber ahnt man, daß es für Jeronimus keine Rettung mehr gibt. Eisige Ruhe charakterisiert Ruperts Auftreten; von seinen Worten geht eine Kälte aus, die das Herz des Zuschauers starren macht, umsomehr als Jeronimus selbst in seinem freudigen Vermittlereifer zunächst weder aus dem schneidenden Hohne noch aus der eisigen Kürze Ruperts seine Lage erkennt. Da erhellt ihm ein fahler Blitz plötzlich den Sinn Ruperts: Jeronimus hat im Dienste seiner Aufgabe Rupert auch darüber verständigt, daß Sylvester ihm, entgegen der Meinung des Volkes, keinerlei Schuld an Johanns Tat beimesse. „O List der Hölle, von dem bösesten der Teufel ausgeheckt!" bricht Rupert los. Sein Geist ist so benommen, daß er Sylvesters Tun als teuflische Hinterlist beurteilt. „Er kann sich nicht reinigen, er kann es nicht, und nur, damit ich's ihm erlass', erläßt er's mir" — so formuliert er später seinen Gedanken. Sylvesters Vertrauen wird für Rupert Grund, sich in seinem Mißtrauen gegen denselben ganz und gar zu befestigen.

Jeronimus ist von der Bühne geeilt; im Nebenzimmer sieht Eustache, wie ihn das Volk mit Keulenschlägen empfängt. Sie stürzt herein und beschwört Rupert um Hilfe; der aber steht in „entsetzlicher Gelassenheit", tut keinen Schrit und sagt kein Wort. Das Furchtbare ist geschehn. Da verrät ein Wort Santings der Gräfin, daß ihr Gatte den Mord nicht nur zugelassen, sondern veranlaßt hat. Und nun wird sie, bisher ein „unterdrücktes Weib", in Kraft ihres Rechtsgefühls, das über jede Furcht und jede Liebe siegt, der Richter über die Tat ihres Gatten: „Du bist ein Mörder" — lautet ihr Wahrspruch. So steht sie neben Rupert, in dem der böse Wille sich verkörpert hat, in Erhabenheit als eine Vertreterin des guten Willens.

Nach Wilbrandt beginnt mit dem IV. Akte die Kraft oder der gute Wille des Dichters zu erlahmen; daher läßt sich nach seiner Meinung der Inhalt des letzten Aktes nicht mehr entwickeln[1]), sondern nur berichten.

---

[1]) Die Behandlung der drei ersten Aufzüge bei Wilbrandt wird man kaum Entwicklung nennen können.

Diese Behauptung trifft indes auf den IV. Aufzug nicht zu. Die erste Szene, die in Rossitz spielt, hat vor allem ein charakterologisches Interesse, sie liefert einen bedeutsamen Beitrag zur Psychologie der Reue. Rupert bereut seine Tat. Aber es ist nicht die Reue, die niemand gereut, die Reue, die aus dem Bewußtsein, gegen die Majestät des Sittengesetzes verstoßen zu haben, fließt und als solche eine Wiederherstellung desselben einschließt; der wahrhaft Reuige liebt das Reuegefühl, weil es eine Art von Sühne ist und die Quelle sittlicher Besserung. Für Rupert ist die Reue ein „ekelhaft Gefühl". Der wahrhaft Reuige bekennt auch seine Schuld und nimmt aller Welt gegenüber die volle Last der Verantwortung auf sich. Rupert versucht sich vor der öffentlichen Meinung, besonders aber vor seiner Gemahlin völlig zu entlasten und den ausführenden Werkzeugen seiner Tat die ganze Verantwortung zuzuwälzen. Er wird ein Heuchler. Endlich entwickelt sich aus der wahren Reue der feste Vorsatz zur Besserung. Bei Rupert aber entwickelt sich gerade aus der Reue der Entschluß zu noch größerer Schandtat. Das Bewußtsein „häßlich" geworden zu sein, entflammt ihn zum Hasse gegen Sylvester, der ihn nach seiner Ansicht so häßlich gemacht hat. Um ihn von der finstern Tat, in der sich sein Haß entladen soll, d. h. von Agnes' Ermordung abzubringen, verrät ihm Eustache die Liebe Ottokars zu Agnes. Zu spät merkt sie, daß sie statt Wasser Öl ins Feuer gegossen hat. Der Augenblick, in dem Rupert, im Besitz des ganzen Geheimnisses, erkennen läßt, was er zu tun gedenkt, ist wieder einer jener Momente, die das Herz stocken machen.

Aus der zweiten Szene, in der Sylvester, nun auch von Rachegefühl ergriffen, sich aufmacht, um dem ermordeten Jeronimus eine Totenfeier zu halten, bei der das brennende Rossitz als Fackel leuchtet, soll nur ein Motiv herausgehoben werden, das von Kleists tiefem psychologischen Blick zeugt. Sylvester hat Jeronimus' Tod erfahren und ist von tiefer Bewegung ergriffen; er tritt an das Fenster, das nach einem See hinausgeht, und schaut hinaus. Auf eine Frage Gertruds antwortet er: „Sehr beschäftigt mich dort jener Segel — siehst du ihn? Er schwankt gefährlich, übel ist sein Stand, er kann das Ufer nicht erreichen." Es ist nicht paradox, wenn mau sagt, die gewaltige innere Bewegung Sylvesters komme eben dadurch zum Ausdruck, daß er seine Teilnahme einem äußeren Vorgange zuwendet.

Die dritte Szene spielt in einer Bauernküche, wo Barnabe, ein Bauernmädchen, einen rätselhaften Glücksbrei kocht. Ottokar, der seinem Plane gemäß über den Tod Peters Nachforschungen anstellt, erfährt hier des schlimmen Rätsels Lösung: Sein Bruder ist ertrunken; Barnabe und ihre Mutter haben erst den Ertrunkenen ins Leben zurückzurufen sich bemüht, dann aber, als alles vergebens war, die Leiche des linken Fingers beraubt, weil der Aberglaube der Gegend demselben Wunderkraft zuschrieb; bald nach ihnen haben zwei Männer aus Warwand sich an der Leiche zu schaffen gemacht; eben die, welche Rupert an der

Leiche traf. Ein mächtiges Glücksgefühl erfaßt Ottokar, der mit dem Schlüssel zu dem Rätsel das Schicksal beider Häuser in der Hand zu halten wähnt.[1]) — Daß Gefahr im Verzuge ist, zeigt die vierte Szene, in der Rupert und der Bluthund Santing auf der Suche nach Agnes sind. Zwischendurch sei wieder auf ein Motiv hingewiesen, das mir von der Gabe glücklicher Erfindung zu zeugen scheint: Rupert neigt sich um den Durst zu löschen, über einen Quell; als er aber sein Antlitz in dem Spiegel der Quelle sieht, wendet er sich, vor sich selbst erschaudernd ab. Während in dieser Szene die Macht des Bösen entfesselt erscheint wird in der letzten Szene der, der allein helfen kann, Ottokar, auf Befehl seines Vaters ins Gefängnis gelegt. Als all sein Bitten um Freilassung vergebens ist, ruft er resigniert aus: „So will ich mich, Geduld, an dir, du Weibertugend, üben, — 's ist eine schnöde Kunst, mit Anstand viel zu unterlassen — und ich merk' es schon, es wird mehr Schweiß mir kosten als das Tun." Da erfährt er von seiner Mutter, was draußen im Gebirge der Geliebten von der Wut seines Vaters droht, und springt, trotz der Mahnung der Mutter, nicht so „verächtlich" mit seinem Leben umzugehn, von dem fünfzig Fuß hohen Turme herab „Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet! Ich brauch's. — Leb wohl!" — sind seine letzten Worte.

Zieht man, ohne den V. Aufzug zu kennen, von den Voraussetzungen aus, die der Dichter in den vier ersten Aufzügen festgelegt hat, einen Schluß auf den Ausgang des Dramas, so liegt die Vermutung am nächsten, der Dichter werde tragisch mit einem „Zu spät" schließen. Zwar hat Ludwig im allgemeinen mit der Behauptung Recht, die Spannung, bei der vom Zufrüh oder Zuspät viel abhänge, passe nicht ins Trauerspiel (Shakespearestudien S. 48); indes würde der gemutmaßte Schluß nicht von dieser Ausstellung getroffen werden, da in demselben nur die immanente Tragik der Charaktere von der Art Ruperts zur Entwicklung käme: erst nach vollbrachter Tat würde Rupert einsehen, daß die besinnungslose Wut ihn zu früh hat handeln lassen.

Dieser Voranschlag trifft nicht zu; so wenig wie irgend ein anderer, der mit Benutzung des vom Dichter selbst gegebenen Ansatzes gemacht werden könnte. Die Erklärung hierfür liegt in der Entstehungsgeschichte der ersten Szene des V. Aufzuges. Nach einer Erzählung Pfuels, eines Freundes des Dichters, hatte der Dichter diese Szene rein als Szene außerhalb des Zusammenhangs entworfen und sie „wie eine zusammenhangslose Phantasie" niedergeschrieben. Dann erst sei ihm (so gibt Wilbrandt Pfuels Erzählung wieder) eingefallen, sie mit andern Fäden der Erfindung, vielleicht auch mit einem zufällig entdeckten Stoff zusammenzuspinnen, und so habe sich allmählich um diese Szene die ganze

---

[1]) Als er ahnt, daß ihm Aufklärung werden wird, ruft er im Monolog aus: „Wie gewaltig, Glück, klopft deine Ahnung an die Brust! Dich selbst, o Übermaß, wie werd' ich dich ertragen!"

Tragödie herumgewoben. Würde diese von Wilbrandt gebilligte Erzählung in allen ihren Teilen zutreffend sein, so würde sich die paradoxe Tatsache ergeben, daß eine Szene die Entstehungsursache eines fünfaktigen Dramas wäre. Hätte Wilbrandt indes die innere Natur des Dramas richtig erkannt, wofür in seiner Darstellung kein Beweis vorliegt, so hätte er sehen müssen, die Tragödie, die so fest in sich selbst ruht, kann sich nicht aus jener Szene entwickelt haben; ein indirekter Beweis dafür liegt darin, daß die Szene sich aus den Voraussetzungen des übrigen Dramas nicht erklären läßt. Der richtige Kern der Pfuelschen Erzählung ist m. E. folgender: Das Kernstück der ersten Szene des V. Aufzuges (etwa von dem Ausruf: „Welch eine Zukunft öffnet ihre Pforte!“ bis zu den Worten: „Denn der ist freilich selbst die Schönheit“) lag in der poetischen Rüstkammer Kleists zur Verwertung bereit, und zwar mag der Dichter darauf gebrannt haben, das Motiv zu verwerten.[1]) Als er dann an den Entwurf des V. Aufzugs der Schroffensteiner ging, drängte sich ihm die Szene gleichsam mit Gewalt auf. Mit der Befangenheit der Vorliebe nahm er sie auf, ohne zu bemerken, daß er so die Richtlinien nicht innehielt, die er sich selbst gezogen hatte. Dem Ottokar, der das Mittel in der Hand hat, den wilden Sinn des Vaters zu beschwören, der bei allem Jugendfeuer doch nie unbesonnen ist, kann das gar nicht einfallen, was ihn Kleist in der ersten Szene des V. Aufzugs tun läßt. Statt wortlos in Agnes' Kleidung von dem Schwerte des eigenen Vaters zu fallen, müßte er mit dem Schwerte in der Hand dem Vater die Aufklärung, die er geben konnte, aufnötigen. Der Dichter zerstört mit der ersten Szene die Einheit im Charakter seines Ottokar.

Denkt man den V. Aufzug, als den Akt der Katastrophe, mit den vier ersten Aufzügen zusammen, so empfindet man ein Mißbehagen, wie man es beim Anblick eines Bauwerks empfindet, das nach einem genialen Bauplan entworfen, aber nicht von dem ersten Baumeister dem Grundgedanken getreu vollendet ist; der V. Aufzug nimmt sich aus, als hätte eine fremde Hand den Bau notdürftig und eilfertig unter Dach gebracht. Die Schroffensteiner wurden oben als eine Charaktertragödie bezeichnet. Dieses Wesen büßen sie im V. Aufzuge völlig ein. Nachdem Rupert den eigenen Sohn getötet hat, ersticht Sylvester die eigene Tochter, weil er in ihr Ottokar, Agnes' Mörder, zu sehen glaubt. Ein psychologisches Interesse nimmt man an dieser Tat nicht, da sie durch einen unvermeidlichen Irrtum motiviert ist. In der Höhle, welche die Liebenden

[1]) Nach Wilbrandt wird der Zauber der Umkleideszene jeden berühren, „der für die sublimen Mischungen von Seele und Sinnlichkeit nicht verloren ist“. Brahm rühmt dem Auftritte „geheimnisvoll bezaubernde“ Wirkung und „intime Stimmung“ nach. Mir will es scheinen, als ob der Zusatz von Seelischem in jener „Mischung“ geringfügig ist, und als ob eine „intime Stimmung“ nicht aufkommen kann, weil die glühenden Phantasien Ottokars nur dem Zweck dienen, Agnes über seine wahre Absicht zu täuschen. Kleist hat sich die Wirkung seiner Erfindung, wenn derselben eine Wirkung zukommt, durch die Verwertung in der Tragödie verscherzt. Die Liebesszene schadet der Tragödie und die Tragödie der Liebesszene.

so oft in ihrem Leben vereinigt hat und sie nun im Tode vereinigt, versammelt der Dichter (von einigen begreift man nicht, wie sie so schnell zur Stelle sein können) auch alle übrigen Personen. Den greisen Sylvius führend, erscheint auch Johann, der wahnsinnig geworden ist. Es entspricht dem im V. Aufzuge herrschenden desultorischen Verfahren des Dichters, daß er uns diesen Wahnsinn ohne weiteres als eine vollendete Tatsache aufzwingt, ohne auch nur mit einem Worte den Prozeß anzudeuten, der zu diesem Wahnsinn geführt hat. Auch hier hat sich der Dichter von der Aufgabe, welche die Charaktertragödie stellt, leichthin befreit. Die Lösung des Knotens führt Ursula, der Barnabe Mutter, ein Weib mit hexenhaftem Anstrich, herbei. Sie wirft einen Kindesfinger auf die Bühne, in dem Eustache ihres Peters Finger erkennt, und gibt die Aufklärung des Irrtums, auf dem sich die ganze Tragödie aufbaut. Nach dieser Aufklärung — versöhnen sich Rupert und Sylvester: in fünf Zeilen schiebt Rupert beiseite, was Sylvester für immer von ihm trennen muß. „Du hast den Knoten geschürzt, du hast ihn auch gelöst. Tritt ab!" — mit diesen Worten entläßt Rupert die Ursula, den tollsten deus ex machina, den je ein Dichter verwertet hat, um einen „Knoten zu lösen". Da Ursula aber im Grunde gar nichts tut, was die beiden Gegner, zwischen denen sich Mordtaten aufgetürmt haben, versöhnen könnte, so hat der wahnsinnige Johann ganz recht, wenn er zu Ursula noch sagt: „Geh, alte Hexe, geh! Du spielst gut aus der Tasche, ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh!" Der Schluß der großangelegten Tragödie ist ein Musterbeispiel des Tragikomischen; derselbe Dichter, der in vier Aufzügen unser psychologisches Interesse zu spannen und in der Spannung zu erhalten weiß, endet mit psychologischer Taschenspielerei. Der V. Aufzug verdiente, als Ganzes angesehen, das Gelächter, das die Berner Freunde beim Vorlesen der Tragödie über ihn anstimmten. Daß Kleist einen andern Schluß hätte finden können und ihn bei erneuter Arbeit sicher gefunden hätte, dafür bürgen die ersten vier Aufzüge. Daß Kleist trotz der Kritik der Freunde keine neue Arbeit an den V. Aufzug setzte, erklärt sich aus seiner Gleichgültigkeit gegen die Schroffensteiner; sein Interesse nahmen im letzten Teil seines Schweizer Aufenthalts andere dramatische Pläne, vor allem der Guiskard in Anspruch.

Eine besondere Betrachtung verdienen die Beziehungen der Tragödie zum Personenleben des Dichters. Kleists Charaktere haben sich samt und sonders von der Subjektivität des Dichters zu persönlichem Eigenleben losgelöst. Das schließt aber nicht aus, daß der Dichter gelegentlich seine eigensten Anschauungen in sie hinüberströmt. Ebenso geschieht die Führung der Handlung ganz nach objektiven Forderungen; dabei verwertet der Dichter aber gern Erfahrungen und Situationen aus seinem eigenen Leben. Nur selten läßt Subjektivismus den Dichter die Forderungen der Objektivität hintenansetzen. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß das psychologische Thema der Tragödie aus dem Erfahrungsleben des Dichters herzuleiten ist. Es sei nur noch auf einige

besonders bezeichnende Wendungen hingewiesen: Wie Kleist von Wilhelmine einen völlig zweifelsfreien Glauben verlangt (s. oben S. 26), so fordert Ottokar von Agnes „unumschränkt Vertrauen“ (II, 1). Kleist erwartet, daß Wilhelmine und Ulrike seine Zwecke ehrten, auch ohne sie zu kennen (s. o. S. 26), seinem Ottokar ist auch ein „unverständliches Gebot“ der Geliebten heilig (II, 1). Mißtrauen sah Kleist als eine Entehrung an; als Agnes den Irrwahn, Ottokar wolle sie vergiften, eingesehen hat, glaubt sie nicht mit ihm leben zu dürfen, weil sie sich so unwürdig an seiner Seele vergangen habe (III, 1). Sowie Kleist schon in seinem ersten Briefe an Ulrike das Verlangen danach ausspricht, in Wilhelmines Seele lesen zu dürfen, so beklagt Ottokar (III, 1), daß Agnes' Seele nicht mehr wie ein offenes Buch vor ihm liegt. — Echt Kleistisch ist auch der Wert, den zwei seiner Frauengestalten auf die Sicherheit des Gefühls legen. S. o. S. 59 und Brahm S. 83 f. Agnes sagt: „Denn etwas gibt's, das über alles Wähnen und Wissen hoch erhaben — das Gefühl ist es der Seelengüte andrer“ (III, 1). Ganz entsprechend beruft sich Eustache zur Begründung eines Urteils auf ihr „innerstes Gefühl“ (III, 2). Am deutlichsten aber ist eine Stelle aus dem Zwiegespräch zwischen Sylvius und Agnes (I, 2): Agnes kann nicht recht glauben, daß Philipp, ihr Bruder, wie es der Pater sagt, nach seinem Tode noch lebe; da antwortet ihr Sylvius: „Agnes, der Pater hat doch Recht. Ich glaub's mit Zuversicht.“ Darauf Agnes: „Mit Zuversicht? Das ist doch seltsam. Ja, da möcht' es freilich doch wohl anders sein, wohl anders. Denn woher die Zuversicht?“ Die Existenz der inneren Gewißheit ist ihr ein Beweis für die Wahrheit ihres Inhalts. — Eines der Wesensmerkmale in Brockes' Charakter war das tiefe Gefühl für das Recht (S. 28). In den Schroffensteinern erscheint das Rechtsgefühl gelegentlich als eine Großmacht: Jeronimus will das Gefühl des Rechts bewaffnen, um den frech verleumdeten Sylvester zu rächen (I, 1); in Kraft des Rechtsgefühls spricht Eustache ihrem Gatten das Urteil (s. o.). — Auch die Anschauungen Kleists über den Wert des Lebens werden von seinen Personen ausgesprochen. „Das Leben,“ so hatte Kleist an Wilhelmine geschrieben, „ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten“ (s. o. S. 53 f.). Denselben Gedanken spricht sein Ottokar in dem Augenblick aus, in dem er entschlossen ist, um die Geliebte zu retten, den Sprung vom Turme zu tun. „Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet“ — so formuliert Kleist den Leitsatz seines Helden. In dem eben angezogenen Briefe hatte Kleist auch von dem Naturgesetz gesprochen, nach dem wir gezwungen sind, das Leben auch dann zu lieben, wenn es inhaltslos und gegenstandslos geworden ist. „Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als das Dasein“ — schrieb er. Wieder ist es eine scharf bestimmte Situation, in der Kleist eine seiner Personen dies Gefühl empfinden und aussprechen läßt. Johann weiß, daß Agnes ihn nicht liebt; damit hat das Leben für ihn seinen Wert verloren, und er beschließt zu sterben; aber der Wille

zum Leben hält ihn fest am Leben: Er beschwört Agnes: „Ja, rette du mich, Heil'ge! Es hat das Leben mich wie eine Schlange, mit Gliedern, zahnlos, ekelhaft, umwunden. Es schauert mich, es zu berühren. — Da, nimm diesen Dolch." Siegreich niedergekämpft hat den Willen zum Leben Agnes, als sie wähnt, der Geliebte wolle sie vergiften. Ihre schon oben angeführten Worte: „Die Krone sank ins Meer; gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr das Leben nach" drücken eine Stimmung aus, die der Dichter durchempfunden haben wird, wenn ihm in Zeiten der Verzweiflung an seiner dichterischen Begabung sein Leben inhaltslos geworden schien.[1]) — Auch **Situationen** entnimmt Kleist seinem Erfahrungs- und Gedankenkreise Von seinem Dresdener Verkehr mit Henriette von Schlieben war ihm besonders ein schöner Morgen in deutlicher Erinnerung, wo er am Abhang einer Terrasse die Halme hielt, aus denen sie einen Glückskranz flocht (Wilbrandt S. 115). Einen Kranz flechtend, erwartet Agnes den Geliebten. Der Kranz ist Kleisten das Lieblingsbild für den Ruhm. Als die beiden Elternpaare im letzten Aufzuge der Schroffensteiner die Leichen ihrer gefallenen Kinder umstehn, ohne zu ahnen, daß sie noch immer in der Täuschung befangen sind, erkennt der blinde Sylvius, daß der Leichnam im weiblichen Gewande nicht Agnes ist. Ebenso hatte in Paris niemand die in Männerkleidern einhergehende Ulrike erkannt als der blinde Flötenspieler Dulon. Am Schluß der 1. Szene des I. Aufzugs hört Ottokar, weil sein Geist intensiv beschäftigt ist, nicht, was ihm Jeronimus sagt (s. o.). Dieses Motiv stammt aus Kleists Erfahrungen an sich selbst. S. o. S. 17 f. Zu dramatischer Verwicklung benutzt Kleist dasselbe bekanntlich im „Prinzen von Homburg".

Zum Schluß sei nun noch auf eine Situation in den Schroffensteinern hingewiesen, die sich sehr bedeutend heraushebt und von der es mir scheinen will, als habe der Dichter bei ihr, durch persönliche Vorliebe verleitet, die Forderungen der Objektivität nicht völlig erfüllt. Als Sylvester aus Jeronimus' Munde sein Verdammungsurteil hören muß, fällt er in Ohnmacht; später wird dann der Zuschauer Zeuge, wie Sylvester aus der Ohnmacht sich wieder zum Bewußtsein seiner Kraft erhebt.[2]) Seinen Fall kommentiert Sylvester selbst mit den Worten: „Freilich mag wohl mancher sinken, weil er stark ist; denn die kranke, abgestorbene Eiche steht

---

[1]) Brahm erinnert an die Worte, die Kleist später aus St. Omer in Frankreich an Ulrike schrieb: „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinnig Kind, alle übrigen hin."

[2]) Bei dem Erwachen sagt Sylvester: „Ein Geist ist doch ein elend Ding" und gleich darauf: „Mein Leib ist doch an allem Schuld." In einem Anflug von ähnlicher materialistischer Denkweise hatte Kleist von Bern aus an Ulrike geschrieben: „Zuletzt möchte alles Empfinden nur vom Körper herrühren, und selbst die Tugend durch nichts anderes froh machen, als bloß durch eine, noch unerklärte, Beförderung der Gesundheit." Diese materialistische Denkweise wird Kleist ebenso schnell aufgegeben haben wie sein Sylvester, der, sobald er sich wieder aufgerichtet hat, bekennt: „Was mich freut, ist, daß der Geist doch mehr ist, als ich dachte."

dem Sturm, doch die gesunde stürzt er nieder, weil er in ihre Krone greifen kann. Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, und welchen Gott faßt, denk' ich, der darf sinken, auch seufzen. Denn der Gleichmut ist die Tugend nur der Athleten. Wir, wir Menschen fallen ja nicht für Geld, auch nicht zur Schau. Doch sollen wir stets des Anschauns würdig aufstehn." Diese Worte, in denen das Thema des Prinzen von Homburg enthalten ist, tragen ganz deutlich die Farbe persönlichster Anschauung des Dichters. Kleist selbst fühlte in sich „Heroenkraft", und doch hatte er (man denke an seine innere Lage vor der Pariser Reise) seufzend am Boden gelegen; der Gedanke, den sein Sylvester ausspricht, daß schwach zu sein ein Recht der Stärke ist, enthält gleichsam Kleists Ehrenrettung seiner selbst. Sein weiteres Geschick bietet die erschütternde Illustration jener Worte. Übrigens will es mich, wie schon angedeutet, bedünken, daß die Übertragung von Kleists eigener Erfahrung auf Sylvester hier nicht ganz berechtigt erscheint. Der Sylvester, der unter dem Verdacht zusammenbricht, hat mehr von Kleists Natur, namentlich von seiner Empfindlichkeit gegen das Leiden, als uns der Dichter dargestellt hat. Auch erscheint die Situation zu unbedeutend, um mit der Wucht der obigen Reflexion belastet zu werden. — In abgeschwächter Weise zeigt sich hier also dasselbe, was bei der ersten Szene des V. Aufzugs so schroff heraustrat, daß der Dichter noch nicht die vollkommene Freiheit gegenüber den Ideen besaß, in denen sich seine eigensten Erfahrungen niedergeschlagen hatten; diese Unfreiheit erklärt sich vor allem aus der Natur dieser Erfahrungen. Es sind nicht Erfahrungen, die Kleist gelegentlich gemacht hat, sondern sie sind das Ergebnis eines leidenschaftlichen Lebens, eines Lebens, das der ganze Mensch gelebt hat.

An der Sprache[1]) der Schroffensteiner sei nur ein Merkmal herausgehoben: Die Überfülle der Gleichnisse. Gewiß entstammt manches Gleichnis dem seit der Würzburger Reise aufgespeicherten Vorrate; doch ist dem Dichter das Denken in Gleichnissen augenscheinlich so zur Natur geworden, daß sie ihm von selbst in die Feder kommen. Auch in Augenblicken starker seelischer Erregung sprechen Kleists Menschen in Bildern; vergl. z. B. den Ausgang der 1. Szene des II. Aufzugs. Besonders tragen diejenigen Gleichnisse den Prägestempel des Kleistschen Geistes, in denen die Vergleichung durch eine Reihe von Momenten hindurchgeführt wird. Für die letzte Klasse zwei Beispiele: Von dem Geliebten sagt Agnes: „Sein Antlitz gleicht einem milden Morgenungewitter, sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhn, sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen, sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne, sein Reden wie ein Strömen von den Bergen." — Von

[1]) Als Beleg für die paradoxe, bereits oben (S. 6) erwähnte Tatsache, daß ein solcher Herrscher über die Sprache wie Kleist in grammaticis nicht ganz taktfest ist, nur zwei Beispiele. I, 2 sagt Aldöbern: „Ein Fluch ruht auf Dein (!) Haupt"; II, 3 Agnes: „Vor sein fürcherliches Antlitz entflohn mir alle Sinne fast." Vergl. G. Minde-Pount, H. v. Kl., Seine Sprache und seine Stil. (Feller, Weimar 1897.) S. 262 f.

der Zeit, in der Ottokar in der Seele seiner Agnes lesen konnte, sagt er: „Deine Seele lag offen vor mir wie ein schönes Buch, das sanft zuerst den Geist ergreift, dann tief ihn rührt, dann unzertrennlich fest ihn hält. Es zieht des Lebens Forderung den Leser zuweilen ab, denn das Gemeine will ein Opfer auch; doch immer kehrt er wieder zu dem vertrauten Geist zurück, der in der Göttersprache ihm die Welt erklärt und kein Geheimniß ihm verbirgt als das Geheimniß nur von seiner eignen Schönheit, das selbst ergründet werden muß." — Nun noch ein Beispiel für die Gewaltsamkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der Kleist ein Gleichnis durch eine Reihe von Momenten hindurchpreßt. Den Verdacht, er halte gegen seine Überzeugung aus Liebe zu Agnes die Partei Sylvesters, spricht Jeronimus selbst in folgender Weise aus: „Du meinest, weil ein seltner Fisch sich zeigt, der doch zum Unglück bloß vom Aas sich nährt, so schlüg' ich meine Rittérehre tot, und hing die Leich' an meiner Lüste Angel als Köder auf."

Unter den **Urteilen**, die bald nach dem Erscheinen der Familie Schroffenstein über die Tragödie gefällt wurden, ist das härteste und ungerechteste das des Dichters selbst. „Tut mir den Gefallen", schreibt er der Schwester im 22. Briefe, „und leset das Buch nicht. Ich bitte Euch darum." Nun folgen fünf vom Dichter ausgestrichene, aber noch deutlich zu lesende Worte: „Es ist eine elende Scharteke." Mit diesem Urteil tut der Dichter, wie unsere obige Analyse ergeben hat, sich selbst schweres Unrecht; es erklärt sich daraus, daß Kleist sein Werk an dem idealen Maßstabe maß, nach dem er eben damals den Guiskard schuf. Das bedeutendste Urteil ist das von L. F. **Huber** in Kotzebues „Freimütigem". Scharfe Erfassung des Eigenartigen an der neuen Erscheinung zeichnet dies Urteil aus. Das Werk des „unbekannten und ungenannten Dichters", der aber „wirklich" ein Dichter ist, gibt dem Rezensenten, obwohl er urteilt, der Verfasser müsse, um seine Bestimmung zu erfüllen, einst etwas viel Besseres machen als die Familie Schroffenstein, die sichere Hoffnung, daß „endlich doch wieder ein rüstiger Kämpfer um den poetischen Lorbeer aufstehe." „Dieses Stück", so prophezeit Huber, „ist eine Wiege des Genius, über den ich mit Zuversicht der schönen Literatur unseres Vaterlandes einen sehr bedeutenden Zuwachs weissage." Eine scharfe Scheidelinie sieht er zwischen dem jungen Dichter und „der leidigen Sekte" gezogen, die, wie er sagt, die Blüte der Jugend durch ihre Proselytenmacherei vergiftet, d. h. den **Romantikern**. Den bedeutenden Kern der Rezension aber enthalten folgende Sätze: „Das Treffliche Goethes und Schillers hat wirklich dieses Genie genährt; ja so wenig der seltsame Stoff und die vielen Lücken der Bearbeitung eine Vergleichung dieses Dramas mit den Meisterstücken jener Dichter zulassen, so ist es doch schon die Frage, ob die Details in Goethes und Schillers dramatischen Werken von eben dem **wahrhaft Shakespeareschen Geiste** zeugen, wie manche Details des Ausdrucks und der Darstellung in dieser Familie Schroffenstein."

Huber sieht in den „**Details**" Beweise für den wahrhaft **Shakespeareschen** Geist des Dichters der Schroffensteiner. Gewiß mit Recht. Aber nicht nur in Einzelheiten bekundet sich das Shakespearesche, sondern

auch in der ganzen Dichtweise, wenn anders Shakespearesch so viel heißt als spezifisch dramatisch. Man kann, meine ich, keine Nadelspitze an eine Stelle setzen, die nicht dramatisch gedacht wäre. Das Stilgesetz des Dramatischen beherrscht vor allem die Handlung, und zwar den Anfang (die Exposition), die Mitte und, soviel man auch sonst gegen den V. Aufzug geltend machen muß, das Ende der Handlung. Epische Elemente sind überhaupt nur sparsam zugelassen, dann aber dem Gesetz des Dramatischen unterworfen; da, wo an sich die Form der Erzählung am Platz gewesen wäre, tritt an die Stelle der Erzählung ein dialogisches Fragen und Antworten. Auch dem Lyrischen gibt Kleist keinen Raum sich zu entfalten; die Spannung ist zu groß, als daß die Empfindung sich etwa so wie in Romeo und Julia ausleben könnte. In keiner der den Liebenden gehörenden Szene strömt die Empfindung von Herz zu Herz. Bei dem ersten Zusammensein ist wohl Agnes' Herz voll hingebender Empfindung, aber sie findet kein Echo in der gespannten Seele Ottokars; bei dem zweiten Zusammensein herrscht anfangs in beider Seele eine Spannung, die lyrisches Empfinden nicht aufkommen läßt; und als dann alles Mißtrauen aus der Mitte zwischen beiden weggetan ist, da wird Ottokar zur Tat fortgerissen. Die Monologe sind klein an Zahl und Ausdehnung; der einzige größere Monolog, der Ottokars im Gefängnis (IV, 5), ist echt dramatisch: nach einem wilden Ausbruch des Verlangens nach Freiheit zwingt sich Ottokar zu geduldigem Ausharren. — Die ganze Tragödie wird von einer einzigen großen Spannung beherrscht: während der ersten Aufzüge steht der Zuschauer unter dem Druck der Frage, ob die Aufklärung der schweren Mißverständnisse, welche die Familien der beiden Grafen trennen, eher erfolgt, als die Rachgier, die aus jenen Mißverständnissen entsprungen ist, ihr Werk bis zu Ende getan hat. Diese Spannung löst sich im Verlauf der Handlung „von Stadium zu Stadium" in Entscheidungen, den Knotenpunkten der Handlung, auf (Vischer a. a. O. S. 1390). Bewundernswert ist die Einheit der Handlung in den Schroffensteinern durchgeführt. Es dürfte wenig Dramen in der deutschen Literatur von so straffer Einheit geben. Erreicht wird diese Straffheit vor allem dadurch, daß der Dichter auch das Liebesleben von Ottokar und Agnes unter den Einfluß des Familienzwistes rückt; während in Romeo und Julia die Liebe der beiden Liebenden sich außerhalb des Bannkreises der Familienfeindschaft frei nach ihrem eigenen Gesetz ausleben kann, stellt Kleist nur dar, wie sich Ottokars und Agnes' Liebe unter dem Drucke des Mißtrauens zwischen Warwand und Rossitz entwickelt.

Die dramatische Energie der Schroffensteiner verdankt der Dichter zunächst der dramatischen Situation, die beim Beginn der Handlung besteht. Eine Fülle von Kräften, die Elementargewalten des Hasses und der Liebe, sind vorhanden und können leicht vom Dichter ins Spiel gesetzt werden. Zweitens aber verdankt der Dichter das dramatische Leben seiner Tragödie seinen Charakteren; sie sind von der Art, wie sie das Drama

gebraucht; zugleich sind sie zueinander in ein solches Verhältnis gerückt, wie es für die Entwicklung der Handlung wünschenswert ist. Da sind zunächst die Häupter der beiden Familien: Rupert, eine heftige, jähe Natur, in der dämonische Kräfte darauf lauern, sich fessellos entfalten zu können, ein Charakter, der dem eindringenden Verdacht nur geringen Widerstand entgegensetzt; Sylvester, eine Natur von milder Ruhe und Besonnenheit, die das Mißtrauen immer wieder ausscheidet, dabei aber doch eine Natur mit männlich kräftigen Gefühlen. Eine jugendlich energische Natur ist Ottokar, bereit zu starkem Haß und starker Liebe, fähig zur Ruhe (man denke an die Szenen mit Johann) und zu Taten, bei denen der Einsatz das Leben ist. Neben ihm Johann, ein Jüngling, dessen Seele, zart besaitet, vom Atem tönt (I, 1) und inbrünstiger Empfindung offensteht, der aber doch auch dazu fähig ist, den Willen vom Leben abzukehren. Von den Frauencharakteren ist Agnes, ebenso wie Julia bei Shakespeare, eine zur Jungfräulichkeit sich erschließende Mädchenknospe, ganz Hingebung, und doch vermag auch sie über ihr Sein oder Nichtsein in freier Tat zu entscheiden[1]). Eustache, das trotz seiner Besonnenheit unterdrückte Weib Ruperts, hat doch Kraft genug in sich, um sich zum Richter über ihren Mann zu erheben. Unter den sämtlichen Charakteren der Schroffensteiner ist kein einziger, der energielos vor der Tat zurückbebte; die Mehrzahl zeigt die Mischung von starker Empfindung und starkem Willen, die einen Charakter besonders zum Träger einer dramatischen Rolle geeignet macht.

7. Der Zusammenbruch. Der Abschnitt aus Kleists Leben, den ich nach seinem katastrophischen Ende mit „Zusammenbruch" überschreibe, umfaßt den Zeitraum von Herbst 1802 bis zum Frühjahr 1804; er bildet den Abschluß der Jahre des Suchens und prägt den Charakter dieser ersten Hauptperiode in Kleists Leben am reinsten aus. Eine Überschau über den tragischen Verlauf dieser anderthalb Jahre gewähren Kleists Briefe an Ulrike während dieser Zeit. Es ist eine Tragödie, mit der die erste Periode von Kleists Leben abschließt; eine Tragödie mit oftmaligem Ortswechsel, aber mit straffster Einheit der Handlung. Vollkommene Konzentration aller Kräfte auf einem Punkt — ist das Merkmal der Arbeitsweise Kleists überhaupt und auch das Merkmal seines Lebens in dieser Zeit. Der Punkt ist der Robert Guiskard, die Verwirklichung des idealen Urbildes einer Tragödie, das er begeistert geschaut hatte und nun mit höchster Anspannung seiner Kräfte zu verwirklichen strebte. Eine tiefe Leidenschaft beherrscht ihn während dieser Zeit und gibt seinem Tun, trotzdem die Umstände fort und fort wechseln, die innere Einheit und Stetigkeit. Kleist zählt nicht zu den sogenannten „passiven" Künstlernaturen, die die begeisternde Stunde erharren müssen,

[1]) Bei der Behandlung des Charakters der Agnes verdient der Dichter den Vorwurf, daß er diese Gestalt nicht scharf genug von sich abgelöst hat; man hört aus ihr nicht selten den Dichter selbst sprechen.

wenn sie schaffen sollen; er ist eine typisch reine Ausprägung der aktiven, energischen Künstlerart: er zwingt trotzig seiner Natur das dichterische Schaffen ab. „Ich habe nun,“ so rechnet er vom 5. Oktober 1803 an rückwärts, „ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen.“ Das gewaltige Streben Kleists führt ihn nicht zu seinem Ziele; wohl schafft er, aber das Geschaffene findet keine Gnade vor seines Schöpfers Augen; er verurteilt es mit unerbittlicher Strenge gegen sich selbst und läßt der Verurteilung alsbald die Vernichtung folgen. Kleist selbst sieht den tragischen Verlauf seiner dichterischen Arbeit am Guiskard unter verschiedenem Gesichtspunkt an. Einmal sieht er in dem „Schicksal“, „das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt“ und das die Kunst in Deutschland noch nicht reifen lassen will, die Ursache für seinen Mißerfolg; bald darauf murrt er gegen „das Schicksal“ oder „die Hölle“, die ihm nur halbe Talente gegeben haben. Der objektiven Betrachtung drängt sich aber vor allem die Schuld Kleists auf, Schuld im Sinne der wahrhaft tragischen Schuld. Himmelstürmende Hybris ist das Kennzeichen des Kleistschen Strebens in unserem Zeitraume. Den schärfsten Ausdruck dieses Strebens gibt ein Wort Kleists, das sein Freund Pfuel überliefert hat. In diesem Worte kündet er keinem andern als Goethe den Kampf an; „ich werde ihm,“ rief er aus, „den Kranz von der Stirne reißen!“ Die Tat, mit der es geschehen sollte, war der Guiskard. Die Macht, gegen die Kleist frevelte, ist das eherne Gesetz der Entwicklung; das, was Resultat einer steten stufenmäßigen Entwicklung sein konnte, ein großes dramatisches Meisterwerk, wollte er im ersten Anlaufe nehmen; einem Werke, das er als Scharteke gebrandmarkt hatte, sollte ein Meisterwerk folgen. Auf die Überhebung folgt „der donnernde Fall“, auf die trotzige Selbstgewißheit vollkommene Verzweiflung.

Als Ulrike mit Kleist die Schweiz verließ, gelang es ihr wohl, den von der Krankheit geschwächten Bruder wieder in das Vaterland zurückzuführen, in das er vor kurzem noch entweder gar nicht oder nur, mit Ruhm bedeckt, hatte zurückkehren wollen (s. o. S. 63). Dagegen brachte sie ihn nicht zurück nach Frankfurt. Die Geschwister trennten sich in Weimar, wohin sie, wie es scheint, die Bekanntschaft mit dem jüngeren Wieland geführt hatte. Eine starke Zugkraft wirkte von Frankfurt aus auf Kleist ein: ihn, den Familienmenschen, verlangte sehr nach äußerer und innerer Wiedervereinigung mit den Seinen. Eine Stelle aus dem ersten Briefe, den Kleist nach der Trennung von der Schwester an sie schrieb, diene zum Beweise. „Möchte dich,“ schreibt er, „der Himmel doch nur glücklich in die Arme der Deinigen geführt haben! Warum sage ich nicht der Unsrigen? Und wenn es die Meinigen nicht sind, wessen ist die Schuld, als meine? Ach, ich habe die Augen zusammengekniffen, indem ich dies schrieb.“ Das, was ihn aber mit noch größerer Kraft von der Heimat zurückhielt, war sein „Ehrgeiz“ (s. o. S. 63 f.): er, der

den Menschen durch seine Worte das Recht auf Erwartung von Taten gegeben hatte, wollte nicht, ohne einen großen Erfolg errungen zu haben, heimkehren. Ein Erlebnis mit dem Professor Hindenburg in Leipzig machte ihn später vorübergehend andern Sinns. Hindenburg nämlich, der sich nach Kleists mathematischen Studien in Paris erkundigte, erkannte, als ihn Kleist seine poetischen Arbeiten erraten ließ, das Recht des Menschen an, das Talent anzubauen, das er in sich vorherrschend fühle.[1]) „Ob ich nicht auch," fragt Kleist sich und die Schwester, „mit Wünschen so fertig werden könnte? Und Huth? Und Hüllmann?" D. h. auch den Frankfurter gelehrten Herren, die von ihm wissenschaftliche Leistungen erwarteten, hofft er die Anerkennung seines Rechts auf die Poesie abzugewinnen und bei ihnen seine Ehre retten zu können. Nachdem so der „Ehrgeiz" beschwichtigt ist, kann der Wunsch heimzukehren sich hervorringen. „Wenn Ihr mich," schreibt Kleist, „in Ruhe ein paar Monate bei Euch arbeiten lassen wolltet, ohne mich mit der Angst, was aus mir werden werde, rasend zu machen, so würde ich — ja, ich würde!" Kleist hatte derzeit noch ein festes Bewußtsein seiner dichterischen Kraft; nur eins mußte ihm sein Geschick gewähren, — die Zeit zur Arbeit. „Ich muß Zeit haben, Zeit muß ich haben. — O Ihr Erinnyen mit Eurer Liebe!" In diesem Stoßseufzer ist ein Stück Martyriologie des Genies enthalten. Schiller und Kleist haben das Martyrium durchkosten müssen, daß nicht ihr Genius, sondern äußere Verhältnisse ihnen die Zeit zumaßen, die sie auf ihre Werke verwenden durften. Vorübergehend schwindet Kleists Bedenken gegen die Seinen, und noch in eben dem Briefe, aus dem die letzten Stellen entnommen sind, schreibt er: „Ein einziges Wort von Euch, und ehe Ihr's Euch verseht, wälze ich mich vor Freude in der Mittelstube." Aber es kam nicht zur Reise nach Frankfurt.

Keiner der Männer, die mit Kleist in naher Beziehung gestanden haben, hat seine innere Entwicklung nennenswert beeinflußt. Kleists Originalität beweist sich darin, daß er sich ganz von innen heraus nach den Gesetzen seiner Natur entwickelt; weder an eine Zeitströmung noch an einen einzelnen Menschen verliert er auch nur vorübergehend seine Selbständigkeit. Kleist ist eine durch und durch autonome Natur. Von den Männern aber, die ihm förderlich gewesen sind, ist einer der ersten Wieland. Er leistete Kleist das einzige, was ihm ein Freund leisten

---

[1]) Die kleine dramatische Szene ist für Kleist so charakteristisch, daß sie den Abdruck verdient: „Vorgestern," schreibt Kleist, „faßte ich ein Herz und gieng zu Hindenburg. Da war große Freude. ‚Nun, wie steht's in Paris um die Mathematik?' Eine alberne Antwort von meiner Seite, und ein trauriger Blick zur Erde von der seinigen. — ‚So sind Sie bloß so herumgereiset?' — Ja, herumgereiset. — Er schüttelte wehmütig den Kopf. Endlich erhorchte er von mir, daß ich doch an etwas arbeite. ‚Woran arbeiten Sie denn! Nun! Kann ich es denn nicht wissen? Sie brachten diesen Winter bei Wieland zu; gewiß! gewiß!' — Und nun fiel ich ihm um den Hals und herzte und küßte ihn so lange, bis er lachend mit mir überein kam: der Mensch müsse das Talent anbauen das er in sich vorherrschend fühle."

konnte: er stärkte ihm den Glauben an seine dichterische Begabung. Bei Wieland in Osmannstädt hielt sich Kleist, nachdem er vorher in Weimar ein gemietetes Quartier bewohnt hatte, von einem der ersten Tage des neuen Jahres (1803) an ungefähr zehn Wochen auf. Wieland hatte nach seiner eigenen Erzählung der Liebenswürdigkeit Kleists nicht widerstehen können, obwohl ihm sonst nichts mehr zuwider war als ein überspannter Kopf; im Anfang ihrer Bekanntschaft hatte ihn „etwas Rätselhaftes, Geheimnisvolles" in Kleists Wesen in einer Entfernung gehalten, die ihm peinlich war. Das enge räumliche Zusammensein brachte Kleist dem väterlichen Freund innerlich nahe. Als Kleist entschlossen war, nach Osmannstädt hinauszuziehn, schreibt er an Ulrike, er gehe auf den Platz, an welchem sich sein Schicksal „endlich, unausbleiblich und wahrscheinlich glücklich" entscheiden werde; er war entschlossen, seinen Fuß nicht aus Osmannstädt zu setzen, es sei denn auf den Weg nach Frankfurt. Es ging Kleist — um das vorwegzusagen — mit diesem Entschluß, wie es ihm einst mit dem Entschluß ergangen war, das Zimmer nicht eher zu verlassen, ehe er nicht über seinen Lebenslauf entschieden sei (s. o. S. 39); sein Genius ließ sich nicht vergewaltigen.

In den Verhandlungen über das Wesen von Epos und Drama, die zwischen Schiller und Goethe gepflogen wurden, klagt Schiller, „das pathologische Interesse" seiner Natur an einer dramatischen Arbeit wie dem Wallenstein habe viel Angreifendes für ihn. Goethe antwortet, er könne sich diesen Zustand recht wohl denken; auch ihm sei es niemals gelungen, irgend eine tragische Situation ohne lebhaftes pathologisches Interesse zu bearbeiten, und er habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht; er schrecke vor dem bloßen Unternehmen, eine wahre Tragödie zu schreiben, zurück und sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könne (s. die Briefe vom 6. und 7. Dezember 1797). Aber nicht nur der hohe Grad lebhafter Anteilnahme, zu der sie zwingt, unterscheidet die Tragödie von anderen Dichtungsarten, sondern auch die Konzentration der produzierenden Kräfte auf einen Punkt. Kleist war zu dieser Konzentration der Kräfte, welche die Tragödie fordert, durch die Natur seines Geistes besonders geeignet. Eben in der Osmannstädter Zeit beobachtete Wieland an Kleist jene Selbst- und Weltvergessenheit, die die Konzentration aller Kräfte zu begleiten pflegt und von der oben S. 17 f. die Rede war.

„Ich nähere mich allem Erdenglück" — mit dieser Wendung kündigt Kleist im Januar 1803 von Osmannstädt aus, wie es scheint, die nahe bevorstehende Vollendung des Guiskard an. Es war nur eine das Ferne in die Nähe rückende Luftspiegelung, die den Dichter wähnen ließ, er sei am Ende der Reise nach dem Ideal. Aber die Täuschung war doch für ihn eine Quelle des Glücks. Und zu diesem Glück gesellte sich ein anderes, das Kleist nur selten zuteil geworden ist: sein Dichten wurde verstanden; der, der ihn verstand, war Wieland. Kleist hatte anfangs auch in Osmannstädt noch seine Arbeit am Guiskard dem Gast-

freunde verheimlicht; schließlich aber gestand er, um seine Zerstreutheit zu erklären, ein, was ihn so in Anspruch nahm, daß er die Welt um sich und sich selbst vergaß. Aus dem, was Wieland von Kleist erfuhr, läßt sich mit einiger Sicherheit das Tragische der Arbeit Kleists am Guiskard erkennen. Nach Kleists Mitteilungen schwebte seinem Geiste ein so hohes und vollkommnes Ideal seines Trauerspiels vor, daß es ihm bis dahin unmöglich gewesen war, es zu Papier zu bringen. Wohl hatte er schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, aber er hatte sie auch, weil sie seinen idealen Vorstellungen nicht entsprachen, wieder vernichtet. Wieland gab dem Dichter einen Rat, der an sich trefflich war, aber Kleists Natur außer Acht ließ. Sein Stück nach dem entworfenen Plane, so gut es geraten wollte, auszuarbeiten (wie der Rat Wielands war) vermochte er nicht, weil ihm der Widerspruch zwischen dem schriftlich Fixierten und seinem Ideal allzu peinlich war. Kleist war keine Natur, die sich selbst etwas nachließ; „alles oder nichts“ ist ein Leitsatz seines Wollens. Eines Tages gelang es Wieland nach vielen vergeblichen Versuchen, etwas aus dem Guiskard zu erfahren. Kleist rezitierte ihm aus dem Gedächtnis einige Hauptszenen und Fragmente mit großem Feuer. Die Wirkung auf Wieland war eine gewaltige. Es gelang dem Dichter nach seinem eigenen Bericht an Ulrike (siehe den 22. Brief) Wieland so zu entflammen, daß ihm selbst infolge der „innerlichen Bewegungen“, die seine Dichtung bei seinem Hörer hervorrief, vor Freude die Sprache verging und er zu den Füßen desselben niederstürzte, „seine Hände mit heißen Küssen überströmend“. Schon damals hat sich Wielands Urteil so gestaltet, wie er es etwa ein Jahr später formuliert hat. „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten,“ schreibt er, „eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists ‚Tod Guiskards des Normannen‘ ist, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt ist.“ Auch wird Wieland damals in ähnlicher Weise mündlich Kleist zur Vollendung des Guiskard angefeuert haben, wie er es nach Kleists Scheiden von Osmannstädt brieflich tut. „Nichts ist,“ schreibt er ihm, „dem Genius der heiligen Muse, der Sie begeistert, unmöglich. Sie müssen Ihren Guiskard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus auf Sie drückte.“

In einem dieser Zeit angehörigen Briefe Kleists an Ulrike findet sich die Wendung: „Da ich heute ungewöhnlich hoffnungsreich bin, so habe ich mich entschließen können, das böse Geschäft an Tantchen zu vollbringen.“ Ganz bezeichnend dieses „Heute“; bezeichnend für den fortwährenden, jeder Vorausbestimmung spottenden Wechsel in dem Stimmungsleben Kleists. Auch jene hoffnungsreiche Stimmung, von der Kleist nach seiner Übersiedelung der Schwester meldete[1]), hielt nicht stand.

[1]) „In Kurzem werde ich Dir viel Frohes zu schreiben haben; denn ich nähere mich allem Erdenglück.“

Schon in der — allerdings viel später geschriebenen — Nachschrift zu dem Briefe, in dem Kleist sich und der Schwester die Perspektive auf ein so nahes Glück auftut, ist das Stimmungsbild sehr verändert. In Osmannstädt hatte Kleist außer der väterlichen Freundschaft des alten Wieland die Liebe seiner jugendlichen Tochter gefunden, und Wieland hätte, da ihm die Zukunft Kleists nicht zweifelhaft war, kein Bedenken getragen, ihm die Tochter anzuvertrauen. Kleist aber — verließ das gastfreie Haus, trotzdem er an Wielands Tochter innigen Anteil nahm. „Zürne nicht!“ schreibt er der Schwester, die sich gefreut hatte, als der Ruhelose Ruhe gefunden zu haben schien, „ich muß fort und kann Dir nicht sagen, warum? Ich habe das Haus mit Tränen verlassen, wo ich mehr Liebe gefunden habe, als die ganze Welt zusammen aufbringen kann, außer Du! — Aber ich muß fort! O Himmel, was ist das für eine Welt!“ Der Grund, den Kleist der Schwester nicht nennen kann, ist leicht zu erschließen: die Vollendung des Guiskard und damit die Anwartschaft auf eine sichere Zukunft war wieder in die unbestimmte Ferne gerückt.[1]) So lange er aber noch mit der eigenen Zukunft nicht im Reinen war, durfte er die Zukunft eines Weibes mit der seinen nicht verbinden. Vor allem um seiner selbst willen nicht; konnte ihn schon die Angst der Seinen, was aus ihm werden würde, „rasend“ machen, so würde er vollends in Verzweiflung geraten sein, wenn er einer Braut das Recht gegeben hätte, von ihm das Glück ihrer Zukunft zu erwarten.

Kleist entschloß sich im März nach Leipzig zu gehn; „ich weiß wahrhaftig kaum anzugeben, warum?“ schreibt er über diesen Entschluß der Schwester. Von Leipzig wandte er sich nach Dresden. Hier verkehrte er mit der Familie Schlieben, mit Pfuel, dem späteren preußischen General der Infanterie und Ministerpräsidenten im Jahre 1848, sowie mit Rühle von Lilienstern, der später gleichfalls General in preußischen Diensten war. Verfolgt man die Auf- und Abbewegung der Stimmungskurven in Kleists Seele seit seiner Rückkehr aus der Schweiz, so zeigt sie einen überragenden Gipfel in der ersten Osmannstädter Zeit; er glaubt dem Gipfel des Erdenglücks, der Vollendung seines Meisterwerkes, ganz nahe zu sein; dann beobachtet man eine starke Senkung: die Vollendung schiebt sich hinaus („Ich muß Zeit haben“); eine noch tiefere Senkung tritt in Dresden ein. Das beweisen die Selbstmordgedanken, von denen Kleist nach Pfuels Zeugnis in Dresden oft heimgesucht wurde. In jeder Unterredung kamen, so erinnert sich Kleist selbst drei Jahre später, die beiden Freunde auf den Tod als auf den „ewigen Refrain des Lebens“ zurück. Seit langem ist die Grundstimmung Kleists pessimistisch; vergl. o. S. 53 f. Während der Optimist sich an dem Ausblick auf ein langes Leben freut, das erst in weiter, bläulich ver-

---

[1]) Der Schwester, die (wie sie geschrieben hatte) in freudiger Hoffnung den von Kleist ihr in Aussicht gestellten frohen Brief erwartete, mußte er schreiben: „O Du Unglückliche! Wann werde ich den Brief schreiben, der Dir so viele Freude macht, als ich Dir schuldig bin?“

dämmernder Ferne endigt, hatte Kleist, wie oben gesagt wurde, während seines Aufenthaltes in der Schweiz den Wunsch zu sterben, wenn ihm drei Dinge, ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat, gelungen wären. In der Zeit seines Weimarer Aufenthaltes hat er von diesen drei Wünschen nur einen noch: das schöne Gedicht. „Diesen einen Wunsch,“ schreibt er an Ulrike, „soll mir der Himmel erfüllen; und dann mag er tun, was er will.“ In diesem einen Wunsche konzentriert sich für Kleist, was ihm das Leben noch lebenswert macht. Kleist zeigt die interessante Erscheinung einer Verbindung quietistischer Grnndstimmung und angespanntester Energie. Bei grundsätzlicher Verneinung des Willens zum Leben hat er noch ein Streben, in dem er den Willen zum Leben aufs entschiedenste bejaht; er will ein Kunstwerk schaffen, das ihm die Unsterblichkeit sichert. In Dresden nun erweist sich ihm sein Streben als eine Illusion, und jetzt kehrt sich (um in der Sprechweise Schopenhauers zu reden) der Wille zum Leben gegen das Leben selbst: der Selbstmordgedanke nistet sich in seine Seele ein. Der „Schuld“, die wie eine Ehrenschuld jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt, der Schuld, Gutes zu tun, gedenkt er nicht mehr (s. o. S. 58 f.); auch das hat er vergessen, was er vordem so stark betonte, daß das Leben nichts Erhabeneres besitze, als daß man es erhaben wegwerfe.

Aber noch einmal steigt die Kurve zu steiler Höhe an; Pfuel, der den Zerstörungsprozeß in Kleists Seele mit Furcht und Mitleid immer mehr fortschreiten sah, beschloß das alte Heilmittel anzuwenden; er überredete den jedenfalls wieder tatlos Hinbrütenden zu einer Reise in die Schweiz. Kleist schreibt über dies Anerbieten an Ulrike: „Der Rest meines Vermögens ist aufgezehrt, und ich soll das Anerbieten eines Freundes annehmen, von seinem Gelde so lange zu leben, bis ich eine gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst, die ihn sehr interessiert, völlig ins Licht gestellt habe“ (Br. vom 3. Juli 1803). Man glaubt sich in die Zeit der Würzburger Reise zurückversetzt. Wiederum ist es ein aufopfernder Freund, unter dessen Augen Kleist auf einer Reise dichterische Pläne verwirklichen will; wiederum verfällt Kleist in den geheimnisvollen Ton. Die gewisse „Entdeckung“, um das vorweg zu nehmen, ist die Vereinigung des tragischen Stils der Antike und Shakespeares in seinem Guiskard. Schon die bloße Aussicht auf die Reise läßt Kleists Selbstbewußtsein, das von Zweifel angekränkelt war, kräftig aufleben. In dem eben angeführten Briefe erbittet er sich von Ulrike so viele „Fristung“ seines Lebens, als nötig ist, seiner großen Bestimmung völlig genug zu tun, „Du wirst mir gern“, fährt er fort, „zu dem einzigen Vergnügen helfen, das sei es noch so spät, gewiß in der Zukunft meiner wartet, ich meine, mir den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken. Dein Freund wird es, die Kunst und die Welt wird es dir einst danken.“ Welche stolze Höhe des Selbstbewußtseins! Sein Leben, welches dem Dichter eben noch so zwecklos erschien, daß er es wegzuwerfen gedachte, hat ihm jetzt eine große Bestimmung. Der feste Glaube an

seine Kraft ist ihm wiedergekehrt; und vor allem: er kann wieder warten, warten auf den Kranz der Unsterblichkeit. Eine tragische Peripetie führt von der Höhe dieses Briefes an Ulrike in die Tiefe des nächstfolgenden, der von Genf aus geschrieben ist. Stationen, welche die beiden Reisenden, die am 20. Juli von Dresden abgereist waren, in der Zwischenzeit berührt hatten, waren Bern, Thun und Mailand; von Mailand hatten sie sich dann durch das Waadtland nach Genf begeben. Der Brief, den Kleist an seine Schwester schreibt, ist ein furchtbares Stück Wirklichkeit und doch zugleich ein Stück gewaltiger Poesie; selten mag die Wirklichkeit das Tragische in so reiner Form darbieten. Er lautet: „Der Himmel weiß, meine teuerste Ulrike, (und ich will umkommen, wenn es nicht wörtlich wahr ist), wie gern ich einen Blutstropfen aus meinem Herzen für jeden Buchstaben eines Briefes gäbe, der so anfangen könnte: mein Gedicht (sc. der Robert Guiskard) ist fertig. Aber Du weißt, wer nach dem Sprichwort mehr thut, als er kann. Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen; jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küßt mir gerührt den Schweiß von der Stirne und tröstet mich, „wenn jeder ihrer lieben Söhne nur eben so viel thäte, so würde unserem Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen." Und so sei es denn genug. Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen. Thöricht wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich ein Jahrtausend im Voraus vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.

Und so soll ich denn niemals zu euch, meine teuersten Menschen zurückkehren? O niemals! Rede mir nicht zu. Wenn Du es thust, so kennst Du das gefährliche Ding nicht, das man Ehrgeiz nennt. Ich kann jetzt darüber lachen, wenn ich mir einen Prätendenten mit Ansprüchen unter einem Haufen von Menschen denke, die sein Geburtsrecht zur Krone nicht anerkennen; aber die Folgen für ein empfindliches Gemüth, sie sind, ich schwöre es Dir, nicht zu berechnen. Mich entsetzt die Vorstellung.

Ist es aber nicht unwürdig, wenn sich das Schicksal herabläßt ein so hilfloses Ding, wie der Mensch ist, bei der Nase herumzuführen? Und sollte man es nicht fast so nennen, wenn es uns gleichsam Kuxe auf Goldminen giebt, die, wenn wir nachgraben, überall kein echtes Metall enthalten? Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins."

Der Brief schließt mit den Worten: „Lebe wohl, grüße Alles — ich kann nicht mehr."

Von Goethes Tasso heißt es einmal: „Er fordert das Unmögliche von sich"; dasselbe gilt von dem erhabenen, aber irrenden Wollen Kleists: er forderte im Überschwang des Kraftgefühls das Unmögliche von sich. Die Erkenntnis der Unerreichbarkeit seines Zieles warf ihn nieder; er durchschaute das Mißverhältnis zwischen seiner Kraft und dem Ziele, das

er dieser Kraft gesteckt hatte, und vernichtete so die Selbsttäuschung, in der er befangen gewesen war. Der Brief läßt deutlich zwei Stufen der Selbstkritik erkennen: auf der ersten Stufe demütigt er sich wohl, aber es ist eine stolze Demut, die aus seinen Worten spricht: er tritt zurück, aber nicht vor einem, der schon da ist, sondern vor einem, der ein Jahrtausend später kommen wird. Viel tiefer sinkt das Selbstbewußtsein auf der zweiten Stufe der Selbstkritik herab. Mit der eben ausgesprochenen Erkenntnis würde sich sehr wohl noch dichterisches Vollgefühl vertragen, sie würde nur eine strenge Mahnung zur σωφροσύνη, eine Warnung vor der Hybris sein. Auf der zweiten Stufe hingegen zerstört Kleist in einer Kritik, die ebenso maßlos ist, wie es zuvor sein Streben gewesen war, sein Selbstgefühl; er hadert mit dem Schicksal, das ihn getäuscht, das ihm nur halbe Talente verliehen habe. Das ist die bare Verzweiflung an der eigenen Kraft; der tragische Tiefpunkt des Briefes. „Ich schwöre Euch, daß ich noch viel mehr von mir weiß, als der alberne Kauz, der Kotzebue", hatte Kleist einst in stolzer Hyperbel mit Bezug auf die ihn so warm anerkennende Rezension im „Freimütigen" (s. o.) geschrieben, jetzt gibt er sich auf. In den Jahren des Suchens bewegt sich Kleists Selbstbewußtsein, dem Wagebalken der empfindlichen Goldwage vergleichbar, in fortgesetzten Schwingungen um die Gleichgewichtslage herum, ohne zur Ruhe zu kommen; nirgends aber schlägt es nach der Minusseite so weit aus wie in unserer Briefstelle. Schon die Nachschrift des Briefes zeigt (wie es scheint) bereits wieder eine Schwankung nach der anderen Seite. Kleist bittet Ulrike um den Brief Wielands (s. o.), offenbar um ihn als ein Palladium gegen den selbstvernichtenden Zweifel bei sich zu haben.

Anmerkungsweise sei noch auf die Stärke hingewiesen, mit der in dem Briefe Kleists Familiensinn hervortritt. Es ist die echt adlige Art des Ehrgeizes, die Kleist zeigt, wenn er auf seine Familie den Kranz des Ruhmes herabringen will.

In Genf war die Peripetie in der Tragödie eingetreten, als welche wir den gegenwärtigen Abschnitt seines Lebens betrachten. Er eilt nun schnell der Katastrophe entgegen. In Paris überwirft er sich mit seinem Freunde Pfuel, der als ein getreuer Eckart ihn vor den wilden Mächten in seiner Brust gewarnt hatte; dann verbrannte er in schnellem Entschluß seinen Guiskard und seine sonstigen Papiere und eilte aus Paris — um zu sterben. Erhaben wollte er sein Leben wegwerfen, darum legte er nicht Hand an sich, sondern beschloß sich der Expedition anzuschließen, die gerade damals in Boulogne gegen England gerüstet wurde (Wilbrandt S. 205). Auf dem Wege nach Boulogne, in St. Omer, schrieb Kleist einen Brief an Ulrike, gleichsam die tragische Fortsetzung des Genfer Briefes. Er lautet: „Meine teure Ulrike. Was ich Dir schreiben werde, kann Dir vielleicht das Leben kosten; aber ich muß, ich muß es vollbringen. Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchgelesen, verworfen und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm,

das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft nicht leben: Ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüberrudern, unser aller Verderben lauert über dem Meere, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab. O Du Geliebte, Du wirst mein letzter Gedanke sein!"

Daß man Kleisten nicht die volle Verantwortung für diesen Brief aufbürde, daran sollte billigerweise eine Äußerung hindern, die er später selbst über seinen Seelenzustand in dieser Zeit getan hat; s. den 27. Brief an Ulrike. Die „Einschiffungsgeschichte", so erklärt er hier, gehöre vor allem vor das Forum des Arztes; er habe derzeit bei einer „fixen Idee" einen gewissen Schmerz im Kopfe empfunden, der sich unerträglich heftig gesteigert und ihm das Bedürfnis nach Zerstreuung so dringend gemacht habe, daß er, um ihn loszuwerden, zuletzt in die Verwechslung der Erdachse gewilligt haben würde. Er erklärt es geradezu für „grausam", wenn man ihn für eine Handlung verantwortlich machen wolle, die er „im Anfalle der Schmerzen" begangen habe.

Es sei nun noch auf ein Moment hingewiesen. Die allgewaltige Triebkraft, die in Kleist bei allem seinem Tun seit Jahren wirkt, ist der Ehrgeiz, das Verlangen nach Ruhm. Nicht der Genuß am dichterischen Schaffen, auch nicht der unwiderstehliche Trieb zur poetischen Gestaltung, sondern der Ehrgeiz ist das eigentliche agens in seinem Tun. Der Ehrgeiz bemächtigt sich seines dichterischen Schaffenstriebs und nimmt ihn in den Dienst. Seine ganze dichterische Entwicklung wäre ungleich gesünder gewesen, wenn sein Genius sich in ruhiger Evolution hätte auswirken können; der Ehrgeiz drängte ihm ein Ziel auf, das nicht auf dem Wege einer stetigen Entwicklung, sondern mittels eines Sprungs erreicht werden sollte; eines Sprungs, der um ein Haar ein salto mortale geworden wäre.

Zu einer Ausführung des Planes, der dem Lebensmüden einen ehrenvollen Abgang von der verleideten Bühne des Lebens sichern sollte, kam es zum Glück nicht. Ein ihm bekannter französischer Arzt, der ihn auf dem Wege nach Boulogne traf und von ihm erfuhr, er sei ohne Paß, erzählte ihm, daß erst vor kurzem ein preußischer Edelmann unter ähnlichen Verhältnissen in den Verdacht der Spionage gekommen und in Boulogne erschossen sei. Er veranlaßte Kleist, sich von dem preußischen Gesandten in Paris einen Paß ausstellen zu lassen. Der Gesandte schickte einen Zwangspaß, der auf Potsdam lautete. Kleist reiste daraufhin der Heimat wieder zu, kam aber nur bis Mainz, wo er in eine schwere Krankheit verfiel, von der ihn der Hofrat Wedekind durch sorgsame Pflege langsam wiederherstellte. Nach fast halbjährigem Aufenthalt setzte Kleist seine Reise nach Potsdam fort; eines Abends im Anfang des Sommers 1804 erschien er bei seinem Freunde und Reisegefährten Pfuel.

Wie sich uns in dem Kleist, der von der Höhe eines hochfliegenden Strebens in die Tiefe eines bodenlosen Zweifels versinkt, die ästhetische Kategorie des Tragischen darstellt, so fällt der Kleist, der nichts als das nackte Leben heimbringt, unter die ästhetische Kategorie des Traurigen. Seine Lebenswerke sind ihm zerstört, seine Lebenskräfte zerbrochen; er ist hoffnungs- und aussichtslos. Nach und nach, das wird demnächst darzustellen sein, wandelt sich der Seelenzustand des Dichters so um, daß man die Empfindung des Wehmütigen hat: Kleist verzichtet resignierend auf das Strebensziel, das ihm der Ehrgeiz gesteckt hatte, und läßt sich am Erreichbaren genügen; er dichtet nicht mehr, um anderen den Ruhmeskranz zu entreißen, sondern weil er das Dichten nicht lassen kann: Gegenüber jenem wilden leidenschaftlichen Jagen nach dem Ruhm gewinnt er die objektive Ruhe des Künstlers; in der Penthesilea verklärt sich ihm sein Schicksal zu erschütternder Dichtung.

Robert Guiskard.[1])

Das Leben Robert Guiskards gehört, so führt Herr von Funk, die Hauptquelle Kleists, in seiner Lebensbeschreibung des Normannenherzogs (Horen 1793, 1.—3. Stück) aus, einer Periode an, in welcher der Mangel einer bestimmten bürgerlichen Ordnung dem unternehmenden Geiste die Bahn zur Höhe offen ließ; gern verfolgt man beim Studium dieser Zeit „die eigene Bahn", die der kühne Mut sich gebrochen hat, sieht diesen Mut im Kampfe mit gehäuften Schwierigkeiten seine Anstrengungen verdoppeln, vom Schicksal niedergeworfen, sich wieder mit verjüngter Kraft erheben und keinem andern Gesetz als der Notwendigkeit weichen. Es beweist Kleists sichere Hand, daß er aus einer so gearteten Periode sein dramatisches Thema entnahm; ein Held aus dieser Zeit hat die Kraft, welche „die dramatische Dramatik" fordert, und die Fallhöhe, welche der Held der Tragödie großen Stils haben muß. Der Titel von Kleists Tragödie sollte, wenn Wieland sich recht erinnert hat, „Tod Guiskards des Normannen" heißen. Nach der Darstellung Funks erfolgte der Tod Guiskards eben in der Zeit, in der er den letzten Schritt zur Erfüllung aller seiner Wünsche zu tun im Begriff stand, d. h. auf der Fahrt gegen Konstantinopel, dessen Eroberung das ganze Werk seines Lebens glänzend abkrönen sollte. Der Tod entreißt dem Gewaltigen die Siegesbeute, eben als seine Erobererhand sie erfassen zu können meinte. Diese Situation besitzt im allgemeinen das Merkmal der tragischen Situation. Die näheren Umstände des Todes Guiskards dagegen entbehren der tragischen Eigenschaft völlig. Auf der Flotte, mit der Guiskard nach Konstantinopel segelte, verbreitete sich eine tödliche, pestartige Seuche

---

[1]) S. besonders den Abschnitt bei Brahm und Jakob Minor: Studien zu Heinrich von Kleist (in Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1. Band, 3. Heft, Bamberg 1894). — Das uns erhaltene Fragment des Guiskard erschien zuerst im „Phöbus" 1808.

7*

mit fürchterlicher Schnelligkeit. Auch der Herzog erkrankte; man schaffte ihn in Antonia ans Land, wo er nach kurzer Zeit starb. Sollte „der Tod Guiskards“ eine Tragödie werden, so mußte der Dichter hier völlig frei schaffen. Ein Bedenken wegen geschichtlicher Untreue kennt Kleist nicht. Während Schiller nur gelegentlich dem Dichter eine Tragödie gestattet, die aus der Geschichte nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen entnimmt (Wegweiser, III. Abteil. S. 233), gibt Kleist dem Dichter alles Recht über die Geschichte. Zunächst läßt er Guiskard wirklich in Konstantinopel landen; ja er rückt seinen Helden dem Ziele unmittelbar nahe: zwei Griechenfürsten sind gesonnen, ihm die Schlüssel der belagerten Stadt heimlich zu überliefern; das einzige Hindernis, das der Überlieferung noch entgegenstand, ist eben an dem Tage, an dem die Handlung einsetzt, überwunden; für die Nacht wird, so hört man, ein Hauptsturm auf die Stadt angeordnet werden. Zwischen den Plan und seine Ausführung aber tritt als eine übergewaltige Schicksalsmacht die Pest, von der auch Guiskard ergriffen wird. So schafft der Dichter durch Zusammenrücken der Umstände eine Situation von echt dramatischer Spannung. Indes ist der katastrophische Ausgang bis jetzt noch völlig undramatisch. Mit einem Meistergriff verleiht Kleist der Krankheit seines Helden dramatischen Charakter. Er stellt Guiskard im Kampfe mit dem in Gestalt der Seuche sich ihm nahenden Geschick dar. Als Sieger über die Seuche, die ihm bereits im Körper sitzt, erscheint Guiskard, als er zuerst auftritt (10. Auftritt). Mit dem Trotz eines Mannes, dessen Geist sich selbst und das Geschick bezwingt, ruft er aus: „Im Lager hier kriegt Ihr mich nicht ins Grab; in Stambul halt' ich still, und eher nicht.“ Und wenig später: „Mein Leib wird jeder Krankheit mächtig noch; und wär's die Pest auch, so versichr' ich Euch: An diesen Knochen nagt sie selbst sich krank.“ Im tiefsten Grunde wurzelt dieser Trotz in einem Schicksalsglauben: „kein Ohngefähr“ ist es, wenn er ungestraft die Pestkranken berührt: „es hat damit sein eigenes Bewenden“.[1]) Sich stützend auf diesen Glauben, wird er durch seinen heroischen Geist der Krankheit Herr. Sowie Sylvester in den Schroffensteinern sich selbst durch eigene Kraft, durch sein „Bewußtsein“, durch den mit „Heroenkraft“ zurückkehrenden Geist, aus der schweren Ohnmacht wiederherstellt, so gewinnt Guiskard durch seine Geisteskraft Obmacht über die Seuche. In der Kraft seines Geistes würde er auch das Heer, das, von der Seuche vergiftet, keiner Taten mehr fähig schien, mit Heldengeist erfüllt haben. Vielleicht hätte Kleist hier Motive aus dem auch sonst verwerteten Bericht Funks über die Belagerung Durazzos verwandt. Als nämlich die Normannen vor Durazzo durch Mißerfolge völlig nieder-

---

[1]) In den von Schiller in der „Allgemeinen Sammlung historischer Memoires“ herausgegebenen Denkwürdigkeiten aus dem Leben des griechischen Kaisers Alexius Komnenos, die Minor als eine zweite Quelle Kleists nachzuweisen sucht, wird von einer dem Guiskard zuteil gewordenen Weissagung berichtet, nach der er am Ende einer ruhmreichen Laufbahn in einer bestimmten Stadt sterben sollte.

geschlagen sind, verhehlt Guiskard dem Heere die Größe der Gefahr nicht, sondern ruft aus: „Wir müssen sterben oder siegen" und rät die Schiffe und das Lager zu verbrennen. Die „kalte Größe" dieser Rede gibt dem Herzog die Herrschaft über die Gemüter zurück. Die Katastrophe würde (wenn ich eine Vermutung wagen darf) vom Dichter herbeigeführt sein, indem er den gewaltigen Geist seines Helden durch verhängnisvolle Schläge entkräftet werden ließ, sodaß die Seuche nun seinen ungeschützten Leib überwältigen konnte.

Mit der dramatischen Entwicklung des bisher behandelten Themas sollte sich, das zeigt das Fragment, die Entwicklung eines zweiten Themas verflechten. Dies zweite Thema ist dem Familienleben Guiskards entnommen. Nach einer von ihm selbst gemachten Anmerkung im 6. Auftritt legt Kleist folgende (Nb! ungeschichtlichen) Familienverhältnisse Guiskards der darzustellenden Verwicklung zu Grunde: Wilhelm von der Normandie hatte drei Brüder, die einander in Ermangelung der Kinder rechtmäßig in der Regierung folgten. Beim Tode des dritten Bruders Otto hätte eigentlich dessen junger Sohn, namens Abälard, zum Regenten ausgerufen werden sollen; es ward aber Guiskard, der vierte Bruder, den Otto zum Vormund seines Sohnes eingesetzt hatte, zum Herrscher gekrönt, sei es, weil die Folgereihe der Brüder für ihn sprach, sei es, weil das Volk ihn sehr liebte. Zur Zeit des Beginns der Handlung ist Guiskard seit 30 Jahren Herzog und Robert, sein Sohn, ist als Thronerbe anerkannt. Um Abälard zu entschädigen, hat Guiskard ihn mit seiner Tochter Helena, der verwitweten, von Alexius Komnenus vertriebenen Kaiserin von Griechenland, verlobt. Um die Rechte der Tochter wiederherzustellen, hat Guiskard den Zug nach Konstantinopel unternommen; eben an dem Tage des Beginns der Handlung ist indes von Guiskard den beiden verräterischen Griechenfürsten nach langer Weigerung das Zugeständnis gemacht, daß nicht Helena im Namen ihrer Kinder, sondern er selbst die Krone ergreifen werde. Es ist also ein doppelter Rechtsbruch vor Beginn der Handlung geschehn, der zu starken dramatischen Verwicklungen und zu einer Zerstörung der zwischen den Gliedern der Herzogsfamilie vor Beginn der Handlung bestehenden Verhältnisse führen muß. Dafür, daß es bei diesen Verwicklungen zu echt dramatischer Handlung und Gegenhandlung gekommen sein würde, liegt die Bürgschaft im Charakter Guiskards und Abälards. Robert ist Guiskards Erbe nach dem Fleische, Abälard sein Erbe nach dem Geiste. Abälard gleicht dem Oheim in Gestalt und Rede wie in der volksfreundlichen Gesinnung; auch die Schlauheit, die dem Herzog den Namen Guiskard verschafft hat, eignet ihm. Er besitzt ferner ein tiefes Verständnis für normannisches Wesen. „Jauchzen wahrlich in der Todesstunde würd' einst Dein Oheim, unser hoher Fürst, wär' ihm ein Sohn geworden so wie Du" — sagt zu ihm der Greis, der Sprecher des Volkes. Abälard hat das Bewußtsein seines Rechts an die Herrscherwürde, die Kraft, es geltend zu machen, und die Entschiedenheit, es sofort geltend zu machen, sobald sich ihm die Ge-

legenheit dazu bietet. Sein unebenbürtiger Mitbewerber ist Robert, der ihm gegenüber nur eins in die Wagschale werfen kann, was allerdings in der Meinung des Volkes schwer wiegt, er ist „der Guiskardssohn.“ Übrigens ist er unfähig, das Volk zu verstehn und zu behandeln; eben in dem Augenblick, in dem es ihn auf des Ruhmes Gipfel heben könnte, schlägt er ihm schnöde ins Angesicht, indem er es in seinem Stolze, d. h. in seinem innersten Wesen, verletzt. In Summa: keine Herrschernatur. Abälard hat ihm gegenüber sein Recht an die Herzogswürde im Geheimen festgehalten, aber es bisher nicht geltend gemacht. Sobald aber die Krankheit Guiskard ergreift, tritt er als Prätendent auf: verhaltene Kräfte kommen in ihm zum Durchbruch. Zunächst richtet sich sein Spiel gegen Robert, der ihn als seinen „bösen Geist“ erkennt (6.—9. Auftritt). Doch ohne Zweifel wäre im weiteren Verlaufe nicht Robert, der nichts als seines Vaters Sohn ist, der Gegenspieler Abälards geworden, sondern Guiskard selbst. Vor dem Beginn des Dramas wird Abälard von der Gunst des Oheims „bestrahlt“. Welches Schicksal dies Verhältnis weiterhin genommen haben würde, dafür fehlen sichere Anhaltepunkte in dem Fragmente. Nur der erste Anfang des Gegenspiels ist noch dargestellt. Als Guiskard, den das Volk nach Abälards Darstellung mit dem Tode ringend glaubt, in scheinbar ungebrochener Kraft aus dem Zelt heraustritt, ist seine erste Frage: „Wo ist der Prinz, mein Neffe?“ Er läßt ihn aus der Menge heraus hinter sich treten und befiehlt ihm: „Hier bleibst Du stehn, und lautlos! — Du verstehst mich?“ Ein gewaltiges Moment in dem Zweikampf zwischen den beiden Männern würde wahrscheinlich der Kampf um Helena geworden sein, Guiskards „liebes Kind“, ihm an Klugheit und Würde ungleich verwandter als Robert. Da Kleist stark unter dem Einfluß seiner Lieblingsideen steht, darf man mit gutem Grunde vermuten, daß Helena in dem Konflikt zwischen Liebe zum Vater und Liebe zu ihrem Verlobten durch das Rechtsgefühl, das „über alles siegt“ (Schroffensteiner IV, 1), von dem Vater weg auf Abälards Seite hinüber gezogen sein würde, zumal da auch ihrer Kinder Recht von dem Vater gebrochen war. Vielleicht, daß der Verlust Abälards und vor allem der Helenas die Kraft Guiskards gebrochen hätte.

Der bisher gegebene Überblick über die dramatischen Motive des Guiskard beweist, daß der Dichter in seinem Stoffe die Kräfte und Gegenkräfte besaß, deren Zusammenstöße eine dramatische Handlung hervorbringen.

Ein kurzer Durchblick durch die Szenen des Fragments lehrt dasselbe als einen Torso von gewaltiger Größe erkennen. Bewundernswert ist der Aufbau in den erhaltenen zehn Auftritten. Mit immer steigender Deutlichkeit wird der Zuschauer dessen gewiß, daß Guiskard von der Seuche befallen ist. Vergl. Brahm a. a. O. Ein ganz unbestimmtes Wort („Auch ihn ereilt, den furchtlos Trotzenden, zuletzt das Scheusal noch“) läßt in dem 1. Auftritt die bloße Möglichkeit auftauchen, daß auch Guiskard erkranken könne. Das Benehmen der Helena erweckt

den unbestimmten Verdacht, sie habe einen Grund, das vor dem Zelte Guiskards versammelte Volk los zu werden (3. und 4. Auftritt). Im 5. Auftritt gewinnt es hohe Wahrscheinlichkeit, daß auch Guiskard angesteckt ist. Diese Wahrscheinlichkeit wird durch Roberts unsicheres Benehmen bestärkt und geht durch Abälards Bericht in Gewißheit über (6. und 7. Auftritt). Da kommt plötzlich — ein klassisches Beispiel eines dramatischen *κατ' ἀπροσδόκητον* — die Nachricht, Guiskard werde sich seinem Volke alsbald zeigen, und in der Tat sieht man nach wenigen Augenblicken den Mann, den man sich nach Abälards Darstellung unter allen Anzeichen der Pest auf dem Teppich liegend denkt, mit allen Zeichen ungebrochener Körperkraft das Zelt verlassen.

Kunstvoll ist auch die Art und Weise, wie Kleist die beiden Hauptthemen in der Behandlung ineinander verflicht: die Erkrankung Guiskards wird die Veranlassung, daß Abälard sein Spiel gegen Robert beginnt. An der Frage, ob das Volk vor des kranken Guiskard Zelt warten soll oder nicht, entwickelt sich der bisher verborgen gebliebene Gegensatz zwischen Abälard und Robert.

Wie die Exposition bereits in den Schroffensteinern technisch meisterhaft war, so ist sie es auch im Guiskard. Nirgends gönnt sich Kleist, was Schiller dem dramatischen Dichter in der Exposition gönnen zu dürfen meinte, daß dies und das nicht um seiner selbst willen, sondern um eines Späteren willen dasei. Die Situation im Heerlager lernt man als die Ursache der heftigen Bewegungen des angsterfüllten Volkes kennen; ingleichen wird die Erkrankung Guiskards in bewegter Handlung und dramatischer Schilderung exponiert. Ebenso exponieren sich die Charaktere in bewegter Handlung. Das Volk stellt sich in einem Moment leidenschaftlicher Erregung dar, Robert im Kampf mit dem Volke, Abälard im Kampfe mit Robert usw. Alle Handelnden stehen unter der Spannung auf die Ereignisse der nächsten Zukunft.

Von den Charakteren erweckt das größte Interesse Guiskard selbst; wenn irgend etwas in dem Fragment das Bedauern über die Nichtvollendung des Guiskard besonders stark erregt, so ist es die großartige Anlage von Guiskards Charakter. Nordisches Heldentum gewinnt in dem Normannenherzog Gestalt. Er ist ein Charakter, wie ihn Zeiten einer werdenden Weltgestaltung fordern und hervorbringen; eine echte Eroberernatur. Es eignet ihm die „sinnliche Stärke", die Goethe von dem tragischen Helden fordert. Den Kunstgriff Homers nachahmend, schildert ihn uns der Dichter, während er sich in seinem Zelte rüstet: „Der hohen Brust legt er den Panzer um! Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein! Dem weitgewölbten Haupt drückt er mit Kraft den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!" In Guiskard stellt sich ferner „das Erhabene der Kraft" dar. Sein Körper wird von einer furchtbaren Seuche ergriffen, das aber hindert ihn nicht, aus seinem offenen Zelte nach der Kaiserzinne Konstantinopels hinüberzuschauen und „ungeheure" Entschlüsse im Busen zu wälzen (7. Auftritt). Ein Triumph seines

Geistes aber ist sein Erscheinen vor dem Volke. Der, der eben noch in seinem Zelte keines seiner Glieder mächtig war, sagt selbst wenige Augenblicke später von sich: „Ob ich wie Einer ausseh', der die Pest hat, der ich in Lebensfüll' hier vor Euch stehe? Der seiner Glieder jegliches beherrscht?" Sein Geist hat nicht nur die Kraft, das Leiden mit Würde zu tragen, sondern das Leiden niederzukämpfen; ja es bleibt noch ein Überschuß an Kraft, mit dem er Gewaltiges ins Werk zu setzen sich anschickt. Indirekt wird Guiskard durch das Verhalten des Volkes zu ihm charakterisiert. Die Kraft seines Geistes und sein ruhiges Selbstvertrauen beweist es, daß er seine Normannen kühn und frei mit sich verkehren läßt; er läßt den Kräften, welche im Volke walten, ihr freies Spiel, dessen gewiß, daß er dieser Kräfte jederzeit Herr ist. Sicher würden die Szenen, die unmittelbar auf die letzte Fragmentszene gefolgt wären, veranschaulicht haben, wie er die angstempörten Wogen der Volksleidenschaft nicht durch ein zorniges Quos ego, sondern mit ruhigem Machtwort geglättet hätte. Ein interessantes Spiegelbild seines Charakters zeigt sich in Helena und Abälard; der Gegensatz seines Charakters stellt sich in Robert dar.

Die Sprache des Guiskard steht in strengem Gegensatz zu der Sprache der Schroffensteiner. Hier war die Sprache knapp, von echt dramatischer Kürze und drastischer Bewegtheit; nur die zahlreich eingestreuten Bilder gaben der Rede Schmuck. Ganz anders das Stilprinzip, das im Guiskard vorherrscht. Während die Schroffensteiner durchweg den charakteristischen Stil zeigen, herrscht im Guiskard der ideale, plastische Stil vor.

Eine Anzahl von Stellen zeigt jene plastische Pracht, die für Äschylus charakteristisch ist; Stellen dieser Art werden Wieland an Äschylus erinnert haben (s. o.). Von dieser plastischen Pracht zeugen z. B. die Schilderungen, die im Fragment vorkommen. Ein Beispiel solcher plastischen Schilderung ist die oben mitgeteilte Schilderung Guiskards. Ebenso die gewaltige Schilderung der Pest: „Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten", so schildert der Dichter, „geht sie durch die erschrocknen Scharen hin und haucht von den geschwollnen Lippen ihnen des Busens Giftqualm ins Gesicht." Wenige Zeilen später heißt es von dem Fluche, den einst die Kinder der Normannen gegen Guiskard schleudern werden, wenn er in Konstantinopel sich nichts als einen prächtigen Leichenstein erworben haben wird: „Und statt des Segens unsrer Kinder setzt einst ihres Fluches Mißgestalt sich drauf, und heul'nd aus ehrner Brust Verwünschungen auf den Verderber ihrer Väter hin, wühlt sie das silberne Gebein ihm frech mit hörnern Klauen aus der Erd' hervor". In diesen beiden kühnen Personifikationen treten zwei weitere Eigentümlichkeiten der Form des Guiskard hervor, die Vorliebe für eigenartige Zusammensetzungen und charakterisierende sowie schmückende Beiworte, zwei Merkmale, die auch dem äschyleischen Stile eigen sind. Eine weitere Eigentümlichkeit dieses Stiles, das kühne, prächtige, breit ausgemalte Bild, weist die Sprache des Guiskard gleichfalls

auf. Der Herzog wird der Fels genannt, „den angstempört die ganze Heereswog' umsonst umschäumt“; den Jammer des Volkes soll Armin „gleich einem erznen Sprachrohr“ ansetzen und dem Herzog damit in die Ohren donnern, was seine Pflicht sei usw. Auch fehlt in dem Fragment nicht ein Gleichnis von der für Kleist besonders charakteristischen Art; und zwar ist dasselbe eine Probe für die Neigung Kleists, ein Gleichnis mit nüchterner Verständigkeit durch eine Reihe von Vergleichspunkten hindurchzuführen. Armin ruft dem das Volk zu einer Entscheidung zwischen ihm und Robert auffordernden Abälard zu: „Nun jeder Segen schütte, der in Wolken die Tugenden umschwebt, sich auf dich nieder und ziehe deines Glückes Pflanze groß! Die Gunst des Oheims, lass' sie, deine Sonne, nur immer, wie bis heute, dich bestrahlen. Das, was der Grund vermag, auf dem sie steht, das, zweifle nicht, o Herr, das wird geschehen! — Doch eines Düngers, mißlichen Geschlechts, bedarf es nicht, vergib, um sie zu treiben; der Acker, wenn es sein kann, bleibe rein!“

Indes, so bewundernswert auch die Kunst ist, mit der es im genialen Wurf dem Dichter des Guiskard gelingt, den hohen Ton (die *μεγαλοφωνία*) der griechischen Tragödie nachzubilden, so wenig kann übersehn werden, daß der Dichter aus diesem hohen Tone bisweilen in einen Ton ganz anderer Art fällt. Z. B. berichtet der Normanne, der vor Guiskards Zelt gewacht hat: „Zuletzt — (sc. kam) der Knecht mit einem eingemummten Dinge, das auf meine Frag sich einen Ritter nennt. Nun zieht mir Weiberröcke an, so gleich' ich einer Jungfrau ebenso und mehr; denn Alles, Mantel, Stiefeln, Pickelhaube, hing an dem Kerl wie an dem Nagelstift.“ Hier fällt Kleist, namentlich mit dem letzten Vergleich, völlig aus dem hohen — in den charakteristischen Stil. Und das ist auch sonst der Fall. Die Ursache für dieses Auf und Ab aus einem Ton in den andern ist leicht zu erkennen. Kleists ganze Eigenart wies ihn auf den charakteristischen Stil hin; er tat seiner Natur großen Zwang an, als er seine Sprache auf den hohen Ton der griechischen Tragödie einstimmte; es konnte nicht ausbleiben, daß er wider seinen Willen öfter in den charakteristischen Stil verfiel. Das Guiskardfragment zeigt in seiner Sprache nicht einen Stil, in dem sich der antike und der moderne Stil zu einem höhern dritten vereinigt haben, sondern einen Wechsel, der ein feineres Stilgefühl verletzen muß. Ebensowenig wie in der Sprache würde Kleist, wie mir scheinen will, in anderen Beziehungen zu einer höheren Vereinigung des klassischen und des modernen Stils im Guiskard gekommen sein. So würde vor allem seine Charakterwelt viel zu wenig von dem typischen Wesen der Charaktere des antiken Dramas gehabt haben; die Charaktere, die Kleist geschaffen hätte, würden bei aller Großheit scharf ausgearbeitete Individualitäten geworden sein mit eigenstem Personenleben. So wenig wie in der Anlage seiner Charaktere würde Kleist in der Anlage der Handlung sich dem Stil der antiken Tragödie genähert haben, die eine einfache und wenig verzweigte Handlung besitzt. In einem wesentlichen Stücke würde allerdings Kleist sich dem Stilgesetz der klassischen Tragödie unterworfen haben, wenn Brahm mit der Behauptung recht hätte, in

dem Guiskard würde „ein vergessen Geglaubtes, Verborgenes“, in der Vorgeschichte weit Zurückliegendes als die Ursache alles Geschehenden hervorgetreten sein, und wenn über Robert Guiskard (wie es gleichfalls Brahm behauptet) eine „dunkle Schicksalsmacht“ unerbittlich waltete. Beide Anschauungen scheinen mir indes unzutreffend. Eine dunkle Schicksalsmacht waltet im Guiskard so wenig wie in den Schroffensteinern, und nicht ein „vergessen Geglaubtes“ ist die Ursache alles Geschehenden, sondern der katastrophische Ausgang wäre (Mutmaßung gegen Mutmaßung) dadurch herbeigeführt, daß Abälard sein nicht vergessenes, ihm sehr wohl bekanntes Recht an die Herzogswürde mit aller Entschiedenheit seiner Guiskardnatur geltend gemacht hätte.

Von besonderem Interesse ist noch das Stilexperiment, mit dem Kleist seine Tragödie eröffnet. Das Volk, das „in unruhiger Bewegung“ den Ausschuß der Normannen bis vor Guiskards Zelt begleitet, läßt der Dichter jene gewaltigen Eingangsworte sprechen, durch die (man möchte sagen) für die ganze Tragödie die tragische Grundstimmung hervorgerufen wird. Als Schiller in der Braut von Messina den Chor einführte, hatte er nach seiner eigenen Erklärung die Absicht, im Chor das Volk der Bühne zurückzuerobern (Wegweiser III. Abteil. S. 238); was er aber der Bühne mit seinem Chore gab, war allerdings alles andere, nur nicht wirkliches Volk; sein Chor diente dem Zweck, „die Lehren der Weisheit“ „mit einer kühnen lyrischen Freiheit“ auszusprechen (Wegweiser a. a. O. S. 311), er war ein Organ der Reflexion. Es genügt ein Blick in das Guiskardfragment, um zu erkennen, daß Kleists Volk ein wirkliches Volk mit energischem Empfinden und energischem Wollen ist; dieses Kleistsche Volk ist kein Organ für den Ausdruck lyrischer Empfindung und für die Reflexion; es ist zu leidenschaftlich, um sich von dem Einzelnen, das es geschehen sieht, zu allgemeiner Betrachtung zu erheben; es hat zu wenig von der subjektiven Disposition des antiken Chors. Fassen wir das Gesagte zusammen, so muß das Urteil dahin gehen, daß Kleist ein viel zu realistischer Dichter und ein viel zu dramatischer Dramatiker war, um die beiden großen Stilgegensätze, den Stil der klassischen und den Stil der modernen Tragödie, zu einem höheren Dritten (wenn ein solches überhaupt möglich ist) zu erheben.

III. Die Meisterjahre.

1. Kleists Eintritt in den Staatsdienst. So wie eine Metallkugel nach ihrer Erwärmung sich in das Gefäß, in das man sie kalt hineinschieben konnte, nicht mehr hineinschieben läßt, so paßt der Mensch nicht mehr für das Gefäß eines Amtes, wenn ihn ein erhöhtes Feuer durchglüht: mit diesem Gleichnis hatte Kleist, als ihn die dichterische Begeisterung nach der Würzburger Reise durchglühte, Ulrike gegenüber die Ablehnung eines Staatsamtes begründet. Nach dem Zusammenbruch in

Paris und St. Omer ist das Dichterfeuer scheinbar ganz erloschen; es ist kalt in seiner Brust geworden. In diesem Zustande übernimmt er ein Amt. Bald aber entzündet der Funke, der unter der Asche seiner überkühnen Pläne noch fortgeglimmt hatte, wieder ein Feuer, das den Dichter mehr und mehr erwärmt, bis er schließlich das enge Gefäß seines Amtes zerdrückt.

Man kann Kleists Amtsjahre eine rührende Episode nennen. Das Rührende tritt besonders deutlich bereits in der Zeit hervor, in der Kleist sich um ein Amt bewarb. In dieser Zeit hat Kleist, der bisher in souveräner Selbstbestimmung und trotziger Eigenwilligkeit über sich verfügt hatte, sich alles eigenen Willens begeben und sich dem Willen seiner Schwester Ulrike unterworfen; das Steuer seines Lebensschiffes überläßt er, ohne zu murren, der fremden Hand, die den Kurs von dem seligen Eilande der Poesie weg nach dem prosaischen Festland des Amtslebens einschlägt. Nur ab und zu wagt er andeutend den Wunsch auszusprechen, dessen Erfüllung allein seinem Leben Inhalt geben kann, den Wunsch, zur Poesie zurückkehren zu dürfen. Als im Anfang seiner Bemühungen um ein Amt eine Staatsanstellung als sehr unwahrscheinlich erscheint, schreibt er der Schwester: „Ich habe jetzt die Wahl unter einer Menge von sauren Schritten, zu deren einem ich zuletzt fähig sein werde, weil ich es muß. Zu Deinen Füßen werfe ich mich aber, mein großes Mädchen; möchte der Wunsch doch dein Herz rühren, den ich nicht aussprechen kann“ (27. Brief an Ulrike). Als sich ihm die Aussicht eröffnet, mit dem zum Gesandten in Madrid ernannten Major von Gualtieri, einem „Freunde seiner Jugend“, als dessen Attaché nach Spanien zu gehn, schreibt er der Schwester: „Ich erwarte jetzt von dir, meine teure Schwester, die Bestimmung, ob ich mich in diesen Vorschlag einlassen soll oder nicht. Zu einem Amte wird er mir verhelfen, zum Glücke aber nicht.“ Der Aufenthalt in Spanien gilt ihm als eine Verbannung; aber er ist entschlossen, sie hinzunehmen, wenn die Schwester es so will. Er vertraut sich der Schwester an, obwohl sie (wie er es ausdrücklich ausspricht) nicht weiß, was sein Glück ist.

Kleist gleicht in dieser Zeit einer Ranke, die den Halt, den sie verloren hat, wieder sucht. Als die Bewerbung um ein Amt ihm z. B. eine „Demütigung“ brachte, las er nach seinem eigenen Bericht jenen Brief Wielands, in dem der väterliche Freund ihm den Glauben an seine Begabung so bestimmt bescheinigt hatte. „Ich erhob mich“, so schildert er die Wirkung der Lektüre, „mit einem tiefen Seufzer, ein wenig wieder aus der Demütigung, die ich soeben erfahren hatte“ (27. Brief an Ulrike). Früher wurde bereits darauf hingewiesen, wie sehr Kleist in seiner Selbstachtung von der Achtung abhing, die ihm andere entgegenbrachten. Rührend bittet er jetzt Ulrike: „Werde nicht irre an mir, mein bestes Mädchen! Laß mir den Trost, daß Einer in der Welt sei, der fest auf mich vertraut! Wenn ich in Deinen Augen nichts mehr wert bin, so bin ich wirklich nichts mehr wert. — Sei standhaft! Sei standhaft.“

Ulrike aber war, und das ist tragisch, eben in dieser Zeit eifrig bemüht, ihm eben das zu entziehen, was ihm allein Stützpunkt seines Selbstbewußtseins war, die Poesie.

Die Bemühungen Kleists um ein Staatsamt nahmen anfangs keinen guten Fortgang. König Friedrich Wilhelm III., der die inneren Beweggründe der Lebensführung Kleists nicht kannte und sie wohl auch, wenn er sie gekannt hätte, nicht gewürdigt haben würde, hatte seit Kleists Abgang vom Militär eine ungünstige Meinung von Kleist, die dadurch noch ungünstiger geworden war, daß ihm vom preußischen Gesandten in Paris, Lucchesini, jener „unverkennbare Zeichen einer Gemütskrankheit" enthaltende Brief zugeschickt war, den ihm Kleist von St. Omer zugesandt hatte. Nachdem ein erstes Bittgesuch Kleists um Wiederanstellung im Staatsdienst erfolglos geblieben war, bekam Kleist nach peinlichem Warten endlich Ausgangs Juli den Bescheid, daß er wieder im Staatsdienste angestellt werden solle. Aber erst im Anfang des Jahres 1805 erhielt er endgültigen Entscheid über sein Schicksal; er wurde als Diätar der Königlichen Rechnungskammer in Königsberg zugewiesen.

Aus dieser Zeit des Wartens sei nur eins erwähnt. Ein Stück dramatischer Poesie, das allerdings nicht der freischaffenden Phantasie des Dichters entsprungen, aber mit köstlicher Naturtreue und Objektivität von ihm aus der Wirklichkeit abgeschrieben ist. Die handelnden Personen sind — Kleist und Köckeritz, der Generaladjutant des Königs. Letzteren wollte Kleist durch einen Besuch dazu bestimmen, sich für ihn beim König zu verwenden. Den Verlauf dieses Besuchs hat Kleist, trotzdem er selbst so stark an dem, was geschah, interessiert war, mit echt künstlerischer „Interesselosigkeit" und Sachlichkeit beobachtet und im 27. Briefe an Ulrike geschildert. „Er empfing mich", berichtet Kleist, „mit einem finstern Gesichte und antwortete auf meine Frage, ob ich die Ehre hätte, von ihm gekannt zu sein, mit einem kurzen: ja." Nach diesem Eingang richtet Kleist an Köckeritz die Frage, ob er, nachdem er von seiner Krankheit (s. o.) wiederhergestellt sei, auf Wiederanstellung rechnen dürfe. Darauf versetzt Köckeritz „nach einer Weile": „Sind Sie wirklich jetzt hergestellt? Ganz, verstehen Sie mich, hergestellt?" „Ich meine", fährt er, als Kleist ihn befremdet ansieht, mit Heftigkeit fort, „ob Sie von allen Ideen und Schwindeln, die vor Kurzem im Schwange waren, völlig hergestellt sind?" Nach einer Zwischenrede Kleists nimmt Köckeritz sein Schnupftuch und schnaubt sich; mit einem weit freundlicheren Gesichte rückt er dann Kleist alle seine Sünden vor, daß er das Militär verlassen, dem Zivil den Rücken gekehrt, das Ausland durchstreift, sich in der Schweiz hatte ankaufen wollen, daß er Versche gemacht habe usw. Das Resultat der Unterredung war Köckeritz' Erklärung, er werde Kleisten nicht entgegenwirken. Nach Beendigung des eigentlichen Gesprächs bat er dann noch Kleist um Verzeihung für die Beleidigungen, die er ihm etwa zugefügt habe. Die Darstellung des Gesprächs ist ein Musterbeispiel für die Exaktheit, mit der Kleist das wirkliche Leben beobachtete und in sich

aufnahm, und zwar auch dann, wenn er der Meistbeteiligte war. Die Worte, die sein Unterredner gebraucht, die Pausen, die er macht, sein Mienenspiel, die begleitenden Nebenumstände faßt er mit der größten Pünktlichkeit auf. Diese scharfe Beobachtung der Wirklichkeit gibt seiner Poesie den gesunden realistischen Zug.

Im Anfang des Jahres 1805 siedelte Kleist nach der Stadt der reinen Vernunft, nach Königsberg, über. Wohl mag er beim Einzug in die Heimstätte der Kantischen Philosophie mit leise verklingender Wehmut daran gedacht haben, wie ihn einst der Grundgedanke des Kritizismus in seinem heiligsten Innern verletzt und ihm das Ziel entrückt hatte, das ihm als sein einziges und höchstes erschienen war (s. o. S. 42 f); aber die wehmütige Erinnerung an diesen Verlust trat weit zurück hinter dem furchtbaren Schmerz, den er eben erst erlitten hatte, als ihm die eigene Kritik sein höchstes Gut, das poetische Wollen und Schaffen, zerstörte.

Von den persönlichen Beziehungen, in denen Kleist während seines Königsberger Aufenthalts stand, war die wichtigste die zu seiner Schwester Ulrike, die eine zeitlang mit ihm zusammengewohnt haben muß. Sie wird ihn bestimmt haben, daß er dem dämonischen Reizen und Locken der Poesie nicht folgte und im Knechtesjoch der Amtsarbeit aushielt. Eigenartig muß die Beziehung gewesen sein, in der Kleist in Königsberg zu seiner einstigen Braut, Wilhelmine von Zenge, gestanden hat. Diese hatte sich nämlich mit Krug, dem verdienten Popularisierer der Kantschen Philosophie, in Frankfurt verlobt und war ihm, als er im Jahre 1805 auf Kants Lehrstuhl berufen wurde, nach Königsberg gefolgt. Nachdem Kleist der Begegnung mit der einst Geliebten lange aus dem Wege gegangen war, wurde ein zufälliges Begegnen der Anfang von Kleists regem Verkehr im Hause des Professors. Das, was ihn dorthin zog, war wohl weniger die Aussicht auf ein philosophisches Zwiegespräch mit dem Entdecker des „transszendentalen Synthetismus“, als vielmehr die Teilnahme, die Wilhelmine, besonders aber deren Schwester Luise, von Kleist „goldene Schwester“ genannt, seinem Geschick und bald auch dem Wiedererwachen seiner Poesie entgegenbrachten. Die Stimmung, mit der er auf seine Liebe zu Wilhelmine zurücksah, verraten die Schlußzeilen seines Gedichts „die beiden Tauben“.[1])

[1]) Ich auch, das Herz einst eures Dichters, liebte:
Ich hätte nicht um Rom und seine Tempel,
nicht um des Firmamentes Prachtgebäude
des lieben Mädchens Laube hingetauscht!
Wann kehrt ihr wieder, o ihr Augenblicke,
die ihr dem Leben einz'gen Glanz erteilt?
So viele junge, liebliche Gestalten,
mit unempfundnem Zauber sollen sie
an mir vorübergehn? Ach dieses Herz!
Wenn es doch einmal noch erwärmen könnte!
Hat keine Schönheit einen Reiz mehr, der
mich rührt? Ist sie entflohn, die Zeit der Liebe —?

Die Erinnerung an seine Liebe rief in ihm nicht die Sehnsucht nach dem Glücke wach, das ihm Wilhelmine bereitet hatte, sondern nach Liebesglück überhaupt. Das Gedicht tönt wehmütig in einer Klage des Dichters über sein Herz aus, das (so dürfen wir erklärend hinzufügen) den Zauber junger lieblicher Gestalten nicht mehr zu emfinden weiß, weil es seit dem Verluste seines höchsten Inhaltes, der Poesie, überhaupt verlernt hat, warm zu empfinden.

Nach den Eindrücken, welche die Schwestern in dem Umgange mit Kleist gewannen, war er stiller und ernster geworden, als er früher gewesen war: aber seine kindliche Hingebung[1]) war ihm geblieben, seine Phantasie fanden sie glühender als je (Wilbrandt a. a. O. S. 222)

Besondere Beachtung verdient ein aus den Jahren 1805—1808 stammender merkwürdiger Aufsatz Kleists[2]) Das Thema dieses Aufsatzes lautet: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Er darf hier nicht übergangen werden, weil er einen interessanten Einblick in die Art des Kleistschen Denkens und im gewissen Sinne auch seines Dichtens gewährt. Im Anfang des Aufsatzes rät Kleist seinem Freunde Rühle von Lilienstern, an den der Aufsatz adressiert ist, er möge, wenn er etwas wissen wolle und es nicht durch Meditation finden könne, mit dem nächsten Bekannten, der ihm aufstoße, darüber sprechen, nicht um diesen darum zu befragen, auch nicht (füge ich hinzu) um auf dem Wege dialektischer und dialogischer Entwicklung zur Erkenntnis zu kommen, sondern um die Kräfte des Geistes in die Spannung zu versetzen, in der sie das, was gefunden werden soll, zu finden vermögen.

Den psychologischen Vorgang beschreibt Kleist in folgender Weise. Wenn er z. B. an seinem Geschäftstisch über den Akten sitze und in einer verwickelten Streitsache den Gesichtspunkt, aus dem sie zu beurteilen sei, erforsche, so fange er mit seiner Schwester, die hinter ihm sitze und arbeite, ein Gespräch über den Gegenstand seines Nachdenkens an und erfahre so, was er durch stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde. Die Erklärung dieses Vorgangs gibt Kleist selbst. Vor dem Beginn der Unterredung besitzt er bereits eine dunkle Vorstellung, die mit dem, was er sucht, von fern her in einiger Verbindung steht: wenn er nun zu sprechen anfängt, so versetzt er „das Gemüt" in die Notwendigkeit, zu dem Anfang nun auch ein Ende zu finden. In dieser Notlage prägt das Gemüt die verworrene Vorstellung zur vollkommneren Deutlichkeit aus, sodaß die Erkenntnis mit der Periode fertig ist. „Ich mische", fügt Kleist noch hinzu, „unartikulierte Laute ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender

---

[1]) Der kindliche Charakter des Genies, den Schopenhauer betont, tritt an Kleist besonders in dieser Zeit deutlich hervor.

[2]) Er ist von Paul Lindau in „Nord und Süd" (IV. Band, 10. Heft) mit einer Vorrede Wilbrandts herausgegeben worden.

Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft die nötige Zeit zu gewinnen." Besonders förderlich ist für den Redenden dabei eine Bewegung des Zuhörenden, als wollte er die Rede unterbrechen; denn sein ohnehin schon „angestrengtes Gemüt" wird durch diesen von außen her gemachten Versuch, ihm die Rede zu entreißen, nur noch mehr erregt und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.

Das Reden hat also für die Klärung der verworrenen Vorstellungen die Bedeutung, daß es für den Geist ein ‚Hic Rhodus! hic salta!' schafft; es bringt von außen an den Geist eine Nötigung heran und versetzt ihn in eine Zwangslage, in der er sich auf das Höchste anspannt. Daß Kleist so den Geist von außen her nötigen muß, hängt, wie mir scheinen will, mit dem Mangel an Schulung im methodischen Denken zusammen, der Autodidakten eigen zu sein pflegt. Statt einer verwickelten Sache methodisch, Schritt für Schritt zu Leibe zu gehen, will er Klarheit durch sprungweises Denken gewinnen; dies sprungweise Denken verlangt aber eine außergewöhnliche Anspannung der Denkkraft.

Noch interessanter als der erste bisher dargestellte Hauptgedanke unseres Aufsatzes ist der zweite, der allerdings eigentlich aus dem Rahmen des Themas herausfällt. Kam im ersten Abschnitt das Sprechen als Mittel zur Klärung verworrener Vorstellungen in Betracht, so handelt es sich im zweiten um den Ausdruck des fertigen, d. h. klar zu Ende gedachten Gedankens in Worten. Für seine Aufstellungen führt Kleist hier zwar nicht wie vorher seine eigenen Erfahrungen an, aber doch sind es Erfahrungssätze eigener Ernte, die er ausspricht. Zunächst bezeichnet er den üblichen Schluß, daß eine verworren ausgedrückte Vorstellung auch verworren gedacht sein müsse, als falsch. Er erinnert, um diesen Satz zu beweisen, an Leute, die in Gesellschaften sich für gewöhnlich still halten, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, die aber „plötzlich mit einer zuckenden Bewegung aufflammen, die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen". Durch ein „verlegenes Gebärdenspiel" deuten sie dann an, daß sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie sagen sollen. „Es ist", meint Kleist, „wahrscheinlich, daß diese Leute etwas recht Treffendes und sehr deutlich gedacht haben". Macht es schon die intime Kenntnis des ganzen Zustandes wahrscheinlich, daß Kleist hier vor allem von sich redet, so wird dies zur Gewißheit, wenn man sich jener sonderbaren „Beklommenheit" erinnert, über die Kleist schon während seiner Frankfurter Zeit klagte (s. o. S. 16). Es ist das eigene Bild, das er hier beschreibt; das Bild jener Rolle, die er oft zu seinem Kummer in der Frankfurter Gesellschaft spielte. Hier begegnete es ihm, daß er die am deutlichsten gedachten Vorstellungen am undeutlichsten aussprach und daß ihn „das albernste Mädchen oder der elendste Schuft von élégant" in Verlegenheit brachte. Psychologisch erklärt sich Kleist den Vorgang in folgender Weise: „Der plötzliche Geschäftswechsel", sagte er, „der Übergang des Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Erregung

desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erst erforderlich war, wieder nieder". M. E. liegt die Erklärung vielmehr in der Unfähigkeit des Geistes, schnell von einer Form der Tätigkeit, dem Denken, zu der anderen Form der Tätigkeit, dem sprachlichen Formulieren des Gedachten, überzugehen.[1]) Die Ausführungen Kleists sind insofern für das Verständnis seiner Dichternatur wichtig, als sie erkennen lassen, daß sich bei ihm nicht, wie es bei vielen Dichtern der Fall ist, der Übergang vom Gedachten, also doch wohl auch Geschauten zum Gesprochenen und Niedergeschriebenen mühelos, gleichsam von selbst, sondern nur unter starker auf die sprachliche Formulierung gerichteten Erregung des Gemüts vollzog.

Noch ein Wort über das didaktische Geschick, mit dem Kleist seinem Freunde im ersten Teile des Aufsatzes seine Gedanken entwickelt. Zuerst stellt er die Behauptung, die in dem Thema des Aufsatzes enthalten ist, als eine kecke Paradoxie hin; dann deckt er aus dem Sinn des Freundes heraus das Paradoxe der Behauptung auf. Es folgt dann die Beschreibung, und zwar die peinlich sorgfältige Beschreibung der Erfahrungen, die der Dichter in seiner Behauptung zu einem allgemeinen Satz formuliert hat. Endlich gibt Kleist dem Vorgange, den er zunächst allgemein beschrieben hat, die größte Anschaulichkeit, indem er in zwei Beispielen den Vorgang in concreto darstellt. Als Mittel der Veranschaulichung dienen ihm Gleichnisse.

2. Die Rückkehr zur Dichtung. Die Rückkehr zur Dichtung erfolgte im Ausgange des Jahres 1805. Die erste Periode der dichterischen Entwicklung Kleists zeigte uns in ihrem Abschluß das titanische Ringen Kleists nach einem Originalwerk, mit dem der Dichter die Grenzmarken der Poesie um ein gutes Stück hinausschieben wollte. Die zweite Periode beginnt — mit Übersetzungen oder genauer: mit Umarbeitungen. Die Stimmung Kleists in der letzten Zeit vor dem Zusammenbruch war oft ein an Hybris grenzendes Kraftgefühl; jetzt äußert er: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden." Damals hatte sich sein Ehrgeiz seines Dranges nach dichterischem Schaffen bemächtigt und denselben in Dienst genommen; jetzt dichtet er nach eigenem Geständnis bloß darum, weil er es nicht lassen kann. Es ist eine süße Notwendigkeit, der er unterworfen ist; es steht nicht in seinem freien Belieben, ob er dichten will, ob nicht; der dichterische Drang kann wohl zurückgepreßt, aber nicht ausgerottet werden, er ist ein character indelebilis.

Die Dichtung, an welcher Kleist vor allem seine erstarkende dichterische Kraft bei seiner Rückkehr zur Dichtung erprobt, ist der Amphitryon

---

[1]) Sehr hübsch ist folgende Bemerkung: „Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht, und ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben."

des Moliere. Man fragt zunächst, was den Dichter gerade zu diesem Werke hinzog. Einmal war es das, was der Amphitryon des Moliere war und was den Dichter zur Verdeutschung reizte, anderseits das, was sich durch Fortentwicklung aus dem Moliereschen Stück machen ließ. Bereits die Unterlage des Moliereschen Amphitryon, der Amphitruo des Plautus, zeigt die Verbindung von Ernstem und Komischem; Moliere hat zwar das Ernste erheblich verdünnt, aber auch bei ihm liegen beide Elemente nebeneinander. Den Anziehungspunkt am Amphitryon Molieres bildete für Kleist die komische Seite. Das „mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründete" „Irrewerden der Personen an sich selbst" (wie es Schlegel ausdrückt), die „Entsosiatisierung" des Sosias durch Merkur (s. Kleists Amphitryon III, 11), usw. reizten seinen feinen Sinn für Komik. In dem Ernsten aber, das Moliere seinem Amphitryon gelassen hatte, waren Keime enthalten, die zu entfalten in ihm starke Antriebe lagen. Bei Moliere sagt Jupiter, nachdem er dem Amphitryon mit seinen göttlichen Attributen erschienen ist: „Mit Jupitern zu teilen ist keine Schmach: des Donnerers Rival zu sein, hat nichts, was Dich entehren kann. Wenn ich in Deinem Hause mir gefiel, hat Deine Liebe nicht den fernsten Grund zu irgend einer Klag', an mir vielleicht wär's, Eifersucht zu fühlen, denn Alkmene, wie sehr ich um sie warb, ist ganz Dein eigen. Drum sei erfreut, daß mir kein andrer Weg frei stand zu ihrem Herzen, als verwandelt in ihres Gatten Form mich ihr zu nahn."[1] Was Jupiter in den letzten Worten ausspricht, hat er selbst erfahren, als er mit spitzfindigen Worten die Alkmene dazu bringen wollte, in der Liebe, die sie ihm als ihrem Gatten entgegenbringt, zwischen dem Liebenden und dem Gatten zu scheiden. Diesem Versuche rein gedankenmäßiger Scheidung sollte dann die wirkliche Scheidung folgen, indem sich Jupiter als der Liebende zu erkennen gegeben hätte. Dies ist der Keim, den Kleist weiter entwickelte. Das psychologische Motiv, das Moliere nur eben angeschlagen hatte, schien ihm der gründlichen Durcharbeitung wert. So finden wir bei Kleist wieder dasselbe Interesse maßgebend, das bereits bei den Schroffensteinern bestimmend war, das psychologische. Weil für Kleist der Kampf des Gottes um die Liebe des irdischen Weibes im Mittelpunkt seines Interesses stand, wird Alkmene die Heldin seines Amphitryon. Während Alkmene bei Moliere gar nicht erfährt, daß ihr Jupiter in der Gestalt ihres Gatten genaht ist, reizt Jupiter mit allen Künsten der Versuchung die Alkmene, in dem Gedanken, von dem höchsten Gotte geliebt zu werden, sich glücklich zu fühlen; ja schließlich erfährt sie die Tatsache selbst. Auch bei Plautus, der den Mythus von der Geburt des Herakles unter religiösem Gesichtspunkt behandelt, wird die entscheidende Frage nur zwischen Jupiter und Amphitruo verhandelt und kein Einblick in die Empfindungen der Alkmene gewährt. Aber während der Amphitruo des Plautus am Schluß äußert: „Nun, beim Apoll, das kränkt mich nicht, wenn mit dem höchsten Jupiter ich die Hälfte meines Gutes teilen darf," verstummt bei Moliere Amphitryon, und der Dichter

[1] S. Molieres Lustspiele, übersetzt von Wolf Grafen Baudissin.

gibt das letzte Wort dem Sosias. „Hier ziemen weder Jubel sich noch Klagen. In solchen Fällen, mein' ich, sei das Beste, auf Eurer Hut zu sein und nichts zu sagen" — lautet die spöttelnde Schlußbetrachtung. Bei Kleist bittet Amphitryon Jupiter um einen Sohn, „groß wie die Tyndariden", und dankt dem Gott für die gewährte Bitte. Aber während so Amphitryon zum Frieden kommt, ist Alkmenes letztes Wort (überhaupt das letzte Wort des Lustspiels) ein „Ach", ein Ach der Trauer — über die göttliche Huld. So feiert bei Kleist die Treue des Weibes einen Triumph, wie er erhabener kaum gedacht werden kann. Die Macht des Gottes wird zu Schanden an einer noch größeren Macht — der Würde des Weibes; diese Würde weicht selbst der Götterhöhe nicht. Wunderbar ist die Kraft, mit der Kleist II, 5 diese Idee herausgearbeitet und so den zweideutigen Stoff geadelt hat.

Noch ist indes das Eigenartige nicht erschöpft, das Kleists Behandlung des antiken Mythus auszeichnet. Das Eigenartige liegt in der psychologischen Natur des Verhältnisses zwischen Jupiter und Alkmene. Bei Moliere ist Jupiters Liebe das Abenteuer des nur allzu menschlich fühlenden Gottes. Das, was bei Kleist den Gott zu dem sterblichem Weibe herniederzieht, ist zunächst — Unwille über die Abgötterei, die Alkmene mit Amphitryon treibt. Der, den Alkmene anbetet, wenn sie an Jupiters Altar kniet, ist nicht der Gott, sondern Amphitryon, denn um den Gott zu denken, gibt sie ihm die Züge des Amphitryon. So steigt denn der Gott hernieder zu ihr, um sie zu zwingen, ihn zu denken. Doch es ist eigentlich nicht allein die Ehrfurcht des Geschöpfes vor dem Schöpfer, die der Gott sich so erzwingen will, sondern auch Liebe, Liebe nicht im Sinne einer heiligen, sondern einer leidenschaftlichen Liebe. So ist die Neigung, die der Gott ersehnt, aus einem übersinnlichen und einem sinnlichen Elemente gemischt. Er selbst ist auch ein übersinnlicher sinnlicher Freier. Seine Liebe ist die Liebe des Schöpfers zum Geschöpf; aber diese Liebe ist stark sinnlich infiziert. Jupiter redet einmal die Alkmene „mein süßes, angebetetes Geschöpf" an; in den Worten „angebetetes Geschöpf" ist die ganze Paradoxie der Kleistschen Auffassung enthalten. Kleists Jupiter ist ein Pygmalion, der in Liebe für sein schönes Geschöpf erglüht.

Neben dem bisher dargelegten psychologischen und charakterologischen Interesse hat der Dichter noch ein zweites Interesse von derselben Art. Zwar kann ich Brahm nicht Recht geben, wenn er in der Bemerkung Goethes, Kleist gehe auf die Verwirrung des Gefühls hinaus, „den springenden Punkt" erkannt sieht. Der Schwerpunkt des Interesses liegt für Kleist in dem Kampfe und dem Siege der Gattenliebe der Alkmene. Neben diesem psychologischen Prozesse interessiert den Dichter indes allerdings die „Verwirrung des Gefühls" in der Brust der Alkmene. Zu diesem Motiv, das zu den Lieblingsmotiven Kleists zählt, vergl. oben S. 59. Als der wirkliche Amphitryon heimkehrt, ist Alkmene, die vorher bereits Jupiter als den heimkehrenden Gatten mit aller Liebe

empfangen hat, anfangs der felsenfesten Gewißheit, der, den sie empfangen hat, sei niemand anders als Amphitryon. Als sie indes nach der Begegnung mit Amphitryon den heißen Schmerz des Gatten und seinen Entschluß, den eigenen Bruder zum Zeugnis aufzurufen, erwägt, da fragt sie sich, ob sie sich nicht doch geirrt habe; die Erinnerung an den „doppelsinnigen Scherz" Jupiters, der sie zwingen wollte, zwischen Amphitryon, dem Gatten, und Amphitryon dem Geliebten, zu scheiden, nährt den keimenden Zweifel. Aber sie besitzt ja in dem Diadem mit dem Namen des Amphitryon, das ihr der vermeintliche Gatte als Geschenk aus dem Kriege mit heimgebracht hat, das untrügliche Zeugnis ihrer Unschuld. Sie faßt das teure Pfand, um „den werten Namenszug", „des lieben Lügners eignen Widersacher", an die Lippen zu bringen, aber (o Wunder!) statt des A erblickt sie ein J. Und doch, sie kann nicht an einen Irrtum ihrer Seele glauben, ist ihr doch der Gatte vertrauter, als sie selbst es sich ist. „Nimm mir", so sagt sie der vertrauten Dienerin, „das Aug', so hör ich ihn, das Ohr, ich fühl ihn, mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch; nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch, mir alle Sinn', und gönne mir das Herz: . . . . . aus einer Welt noch find' ich ihn heraus." Aber der Zweifel kehrt zurück. Sie prüft, was sie bei des vermeintlichen Gatten Anwesenheit empfunden hat, und nimmt (ein feiner Zug!) Anstoß daran, daß sie ihn schöner gefunden hat als je zuvor. „Ich hätte," sagt sie, „für sein Bild ihn halten können, für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet." Sie kann den Zweifel nicht bannen und muß dem „innersten Gefühl" mißtrauen (II, 4 und 5). In ironischer Weise wird das Motiv noch einmal im III. Aufzuge (Sz. 11) verwertet. Hier glaubt Alkmene in ihrem wirklichen Gatten einen feilen Betrüger erkennen zu müssen, der sich ihr mit schnöder List genaht hat. Sie verflucht die Sinne, „die so gröblichem Betruge erliegen", den Busen, „der solche falschen Töne gibt", die Seele, „die nicht so viel taugt, um ihren eigenen Geliebten sich zu merken."

Das eigenste Eigentum Kleists im Amphitryon ist die 5. Szene des II. Aufzugs. Diese Szene, an die Kleist seine ganze dichterische Kraft gesetzt hat, verdient daher eine genauere Behandlung. Mit starkgespanntem Gefühl treten Alkmene und Jupiter in diese Szene ein. Für Alkmene handelt es sich um Sein oder Nichtsein, um die Frage, ob sie noch im Besitz ihrer Frauenehre ist oder nicht; für Jupiter darum, ob er die Liebe des sterblichen Weibes gewinnen wird oder nicht. — Knieend überreicht Alkmene dem eintretenden Jupiter das Diadem, um von seinem Munde Entscheidung über Tod und Leben zu empfangen; seit sie den fremden Namenszug erblickt hat, mißtraut sie ihrem innersten Gefühle (s. o.); „ich glaub's — daß mir — ein Anderer — erschienen, wenn es Dein Mund mir noch versichern kann", läßt sie der Dichter sagen, durch die Gedankenstriche andeutend, wie sehr die Zunge solchem Worte und das Herz solchem Gedanken widerstrebt. Hierauf Jupiter: „Wie könnte Dir ein Anderer erscheinen? Wer nahet Dir, o Du, vor deren Seele nur stets des Ein=

und Ein'gen Züge stehn! . . . . Auch selbst der Glückliche, den Du empfängst, entläßt Dich schuldlos noch und rein, und alles, was sich Dir nahet, ist Amphitryon." Gegenüber diesem doppeldeutig schillernden Worte dringt Alkmene mit demütiger Entschiedenheit auf eine bestimmte Antwort: „Kannst Du mir gütig sagen, warst Du's, warst Du es nicht?" Jupiters Antwort: „Ich war's. Sei's, wer es wolle! Sei — ruhig! Was Du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden, war ich; wer wäre außer mir, Geliebte? Wer Deine Schwelle auch betreten hat, mich immer hast Du, Teuerste empfangen; und für jedwede Gunst, die Du ihm schenktest, bin ich Dein Schuldner, und ich danke Dir" — vermag Alkmene nicht zu beruhigen; ihr gerades Herz widerstrebt dieser Sophistik des vermeintlichen Gatten. Sie will nicht mehr leben, wenn ihr Busen nicht mehr unsträflich ist. „Ich schändlich Hintergangene!" ruft sie aus; Jupiter aber muß bekennen: „Er war der Hintergangene, mein Abgott!" Alles, was ihm Alkmene an Liebe erwiesen hat, hat sie niemandem als Amphitryon erwiesen; dieser Gedanke sitzt ihm gleich einem Stachel im liebeglühenden Herzen, und die ganze Götterkunst vermag nicht, ihm diesen Stachel aus dem Herzen zu reißen. Alkmene will nicht wieder in des Gatten Haus zurück; sie hat, weil sie der Frauenehre beraubt ist, nicht mehr das Recht, als Amphitryons Gattin sich zu zeigen. Und trotz der feierlichsten Ehrenerklärung des vermeintlichen Gatten bleibt sie bei ihrem Entschluß. Als dieser aber ihrem Entschluß die Versicherung entgegensetzt, er werde sie aus der fernsten Ferne zurückholen, schwört sie ihm einen feierlichen Eid, daß sie niemals ihm wieder nahen werde. Da ruft Jupiter, sein Inkognito stark lüftend, aus: „Den Eid, kraft angeborner Macht, zerbrech' ich, und seine Stücke werf' ich in die Lüfte. Es war kein Sterblicher, der Dir erschienen, Zeus selbst, der Donnergott, hat Dich besucht." Hiermit ist ein Höhepunkt in unserer Szene erreicht. Plötzlich ist Alkmene vor den Gedanken gestoßen, daß der höchste Gott sich ihr genaht hat; die Frage ist nun: Wie wird sich ihre Seele mit diesem Gedanken abfinden? Zunächst vermag sie den Gedanken nicht für Wahrheit zu nehmen. Die Götter sind solchen Frevels nicht fähig, das ist ihr erster Gegenbeweis; in den Worten: „Würd' ich, wär' er's gewesen, noch das Leben in diesem warmen Busen freudig fühlen? Ich solcher Gnad' unwürd'ge Sünderin?" spricht sie ihr zweites Argument aus. Als sie auch dies wie das vorige aufgeben muß, flüchtet sich ihre Seele in den Gedanken, der vermeintliche Amphitryon habe aus Großmut, um sie zu zerstreuen, jenes Wort hingeworfen. Aber Jupiter weist ihr aus dem am Diadem geschehenen Wunder nach, daß eine göttliche Macht in ihr Leben eingegriffen hat. „So soll's die Seele denken? Jupiter der Götter ew'ger und der Menschen Vater?" — antwortet Alkmene. Die Stimmung in dem Ausruf ist verwundertes Staunen, nicht Jubel über das Begnadetsein. Alkmene empfindet das, was ihr Jupiter angetan hat, als „Schmerz", den sie gern empfunden haben will, wenn ihr alles freundlich bleibt, wie es war, d. h. doch wohl, wenn ihr Amphitryons Liebe bleibt.

Jupiter will aber in die Seele Alkmenes die Liebe zu sich pflanzen Zu diesem Zwecke spricht er (natürlich immer noch in der Rolle des Amphitryon) die Vermutung aus, Jupiter sei ihr genaht, weil sie seinen Unwillen durch Abgötterei gereizt habe. Er fragt sie: „Ist er Dir wohl vorhanden? Nimmst Du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr? Siehst Du ihn in der Abendröte Schimmer, wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt? Hörst Du ihm beim Gesäusel der Gewässer und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall? Verkündet nicht umsonst der Berg ihn Dir, getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn Dir der felszerstiebten Kataракten Fall. Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet, ihn alle Gattungen Geschaffner preisen, steigst Du nicht in des Herzens Schacht hinab und betest Deinen Götzen an?" Solcher Anklage gegenüber beruft sich Almene auf ihre fromme und kindliche Verehrung der Götter. Aber Jupiter legt ihr das Innerste ihres Herzens bloß: nicht der, der über den Wolken wohnt, sondern Amphitryon, der Geliebte, ist es, vor welchem sie im Staube liegt, denn (so muß sie selbst zugestehn) sie braucht menschliche Züge, um den Gott zu denken. Erschrocken über das, was sie unwillkürlich verschuldet hat, ist sie bereit, an Jupiters Altar nur den zu denken, der ihr zu Nacht erschien. In ihrem Gelöbnis: „Wohlan! ich schwör's Dir heilig zu! ich weiß auf jede Miene, wie er ausgesehn, und werd' ihn nicht mit Dir verwechseln" liegt eine feine, der Sprecherin selbst nicht bewußte Ironie. Aber noch weiter will sich Jupiter der Seele der Geliebten bemächtigen; so oft sie seinen Namenszug an dem Diadem erblickt, soll sie seines Besuchs in allen seinen Einzelheiten auf das innigste gedenken. Mit köstlicher Naivität verpflichtet sich Alkmene. „Gut, gut", sagte sie dem vermeintlichen Gatten, „Du sollst mit mir zufrieden sein! Es soll in jeder ersten Morgenstunde auch kein Gedanke fürder an Dich denken; jedoch nachher vergess' ich Jupiter."

Mit diesem pflichtmäßigen Anteil an Alkmenes Herzen nicht zufrieden, richtet Jupiter tastend die Frage an Alkmene, wie sie sich „fassen" würde, wenn ihr „der ewige Erschütterer der Wolken" in seinem vollen göttlichen Glanze sich zeigen würde. Es ist kein Freudebeben, sondern Entsetzen, was aus Alkmenes Antwort: „Ach, der furchtbare Augenblick!" spricht. Von köstlicher Naivität aber sind wiederum die an den Ausruf sich anreihenden Worte: „Hätt' ich doch immer ihn gedacht nur beim Altar, da er so wenig von Dir unterschieden." Diese Antwort macht den Gott indes in seinen Hoffnungen nicht irre: „in tausendfacher Seligkeit", hofft er, werde ihr das Herz aufgehn, wenn sie sein unsterblich Antlitz sehe; ja sie werde weinen, wenn sie ihm nicht in den Olymp folgen dürfe. Doch er muß sehen, daß er sich getäuscht hat; Alkmene erhebt den lebhaftesten Widerspruch gegen die Ansicht, die der vermeintliche Gatte von ihr hat; ja sie erklärt ihm rundweg: „Und könnt' ich einen Tag zurücke leben und mich vor allen Göttern und Heroen in meine Klause riegelfest verschließen, so willigt' ich von ganzem Herzen ein." Trotz dieser Abweisung unternimmt Jupiter mit feuriger Beredsamkeit einen neuen Ansturm auf das durch die Gattenliebe gepanzerte Herz der Alkmene. Fast ganz aus seinem

Inkognito heraustretend, läßt er sie einen Einblick in seine nach Liebe lechzende, von der „Anbetung der Erdenvölker“ nicht befriedigte Brust tun; endlich spitzt er seine Rede zu einer gewaltigen Entscheidungsfrage zu: „Wirst Du,“ fragt er Alkmene, „vom Schicksal nun bestimmt, so vieler Millionen Wesen Dank, ihm seine ganze Fordrung an die Schöpfung in einem einz'gen Lächeln auszuzahlen, würd'st Du Dich ihm wohl — ach! ich kann's nicht denken, lass' mich's nicht denken — lass' —“ Nichts ist bezeichnender für die Empfindungsweise der Alkmene als die Antwort auf die Frage: Alkmene wird nicht erfaßt vom Hochgefühl über solche erhabene Aufgabe (das liegt ihrer Natur am entferntesten), sie ist aber auch keine Heroine, die sich stolz der göttlichen Gnadenwahl widersetzte; sie beugt sich demütig unter der „Götter großen Ratschluß“ („Er, der mich schuf, er walte über mich!“). Aber ihrer demütigen Erklärung läßt sie sofort ein „Doch“ folgen: der Gattenliebe gebend, was der Gattenliebe gebührt, sagt sie: „Läßt man die Wahl mir, so bliebe meine Ehrfurcht ihm (sc. Jupiter) und meine Liebe Dir, Amphitryon.“ Es ist dem Gotte nicht gelungen, einen Funken der Liebe in ihr Herz zu werfen; sie gibt ihm, was ihm gebührt; aber nichts darüber hinaus.

Die Alkmene, wie sie sich in unserer durch psychologische Feinarbeit und eine kunstvolle Steigerung ausgezeichneten Szene darstellt, ist ein Charakter im echt Kleistschen Stile. Bedenkt man, wie sehr eine Situation wie die in unserer Szene an sich zu einer Behandlung im pathetischen Stile reizt, so wird das Naive in dem Charakter der Alkmene scharf heraustreten. Nirgends findet man bei ihr sentimentales Empfinden, stolzes Pathos, heftigen Affekt. Alkmene ist eine schlichte, einfache Natur, die aus der Fülle ihrer Liebe herausspricht und handelt, aber nie sich dieser Liebe reflektierend bewußt wird.

Auffällig sind die religiösen Anschauungen, die in unserer Szene wie auch sonst im Amphitryon zugrunde liegen; mit den griechischen Göttervorstellungen mischen sich theistische, christliche und pantheistische. Der Jupiter Kleists, der weltenschaffende und weltenordnende, hat viel von der Majestät des Gottes, „der Himmel und Erde gemacht hat“. Doch ist wiederum die dem Theismus eigene Trennung zwischen Gott und Welt (die Transszendenz Gottes) nicht festgehalten, denn der Gott, der „das Licht, der Äther und das Flüssige, das, was da war, was ist und was sein wird“, (III, 11) ist, kann nur als der Welt immanent gedacht werden. Diese Mischung der Gottesvorstellungen führt naturgemäß zu einem aller sicheren Konturen entbehrenden Vorstellungsbilde. Zudem ist sie völlig überflüssig, da keines der wesentlichen dichterischen Motive verloren gegangen wäre, wenn Kleist bei der anthropomorphistischen Vorstellung der antiken Götterlehre stehen geblieben wäre. Verletzend für das religiöse Gefühl ist die Vermischung des Antiken und des Christlichen, vor allem an einzelnen Stellen. Wenn z. B. sich Alkmene mit Rücksicht auf die ihr durch Jupiter zu teil gewordene „Ehre“ eine solcher Gnade (!) unwürdige Sünderin nennt (II, 5), so wird der Begriff „Gnade“, da er

im Gegensatz zu Sünde steht, in einem Sinne gebraucht, der scheinbar der christliche, in Wahrheit eine (natürlich unbeabsichtigte) Profanation des christlichen Sprachgebrauchs ist. Ebenso berührt es peinlich, wenn in der Schlußszene des ganzen Stückes Kleist die Worte Molieres: chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d'Hercule, remplira de ses faits tout le vaste univers in folgender Weise wiedergibt: „Dir wird ein Sohn geboren werden, des Name Herkules" usw.

Dadurch, daß Kleist dem Moliereschen Lustspiel einen bedeutsamen psychologischen und charakterologischen Gehalt verleiht, entsteht nun freilich ein schroffer Dualismus in der Kleistschen Dichtung: das Possenhafte der Sosiasszenen sticht allzu grell gegen den tiefen Ernst ab, mit dem der Dichter die Alkmeneszenen behandelt hat. Die Stimmung des Zuschauers bewegt sich allzu stark in Gegensätzen, zwischen denen ein Ausgleich nicht möglich ist.

Da, wo Kleists Amphitryon nicht Originalwerk, sondern nur Nachbildung ist, steigt er nach dem Urteil von Gentz zu einer Vollkommenheit, die weder Bürger noch Schiller noch Schlegel noch Goethe in ihren Übersetzungen französischer oder englischer Theaterstücke jemals erreichten. „Denn zugleich so Moliere, und so deutsch zu sein", fügt er hinzu, „ist wirklich etwas wundervolles" (Briefwechsel zwischen Adam Müller und Gentz, Brief vom 16. Mai 1807). Und Graf Baudissin erklärt, er habe mit bestem Gewissen und in bewußtester Absichtlichkeit bei seiner Übersetzung die Kleistschen Verse, wo sie sich dem Original anschlossen, wörtlich beibehalten. M. E. hat Kleist bei der Nachbildung gar nicht die Absicht gehabt, das Eigentümliche des französischen Witzes und Humors wiederzugeben; z. B. sind die Gespräche zwischen Sosias und Merkur in einem volkstümlichen Tone gehalten, der mehr an den Shakespeareschen als an den Moliereschen Stil erinnert.[1])

3. **Neue schöpferische Tätigkeit.** Das Jahr 1806 ist für Kleist sehr fruchtbar. In drei Kunstgattungen, der Novelle, dem Lustspiel und dem Trauerspiel, bewegt sich sein mit Allgewalt wieder erwachtes Verlangen nach dichterischer Gestaltung. Früher Angefangenes wird fortgeführt und vollendet oder doch wenigstens fortgeführt; neue Entwürfe werden tatkräftig gefördert. Eine so angespannte Tätigkeit blieb freilich nicht ohne Rückschlag: Ausgang Sommers und im Herbst ist er oft bettlägerig; „mein Nervensystem ist zerstört", schreibt er mit Bezug auf seinen Zustand an Ulrike (34. Brief). Die Muße für die neue dichterische Arbeit gewann Kleist durch den wahrscheinlich im Anfang des Jahres erfolgten Rücktritt

---

[1]) Man vergleiche z. B. Akt I, Sz. 2. Moliere: Mercure: Qui va là? — Sosie: Moi — Mercure: Qui, moi? — Sosie: Moi. Courage, Sosie? — Mercure: Quel est ton sort, dis-moi? — Sosie: D'être homme, et de parler. Kleist: Merkur: Halt dort! Wer geht dort? — Sosias: Ich. — Merkur: Was für ein Ich? — Sosias: Meins, mit Verlaub. Und meines, denk' ich, geht hier unverzollt gleich andern. Mut, Sosias! — Merkur: Halt! Mit so leichter Zech entkommst Du nicht. Von welchem Stand bist Du? — Sosias: Von welchem Stande? Von einem auf zwei Füßen, wie Ihr seht.

aus seinem Amte. Er war entschlossen, sich nur durch seine dramatischen Arbeiten zu ernähren.[1]) Mit wehmütiger Teilnahme liest man, wenn er, der ehedem mit dem Guiskard den Kranz der Unsterblichkeit erringen wollte, an seinen Freund Rühle schreibt. „Ich will mich jetzt durch meine dramatischen Arbeiten ernähren, und nur wenn Du meinst, daß sie auch dazu nichts taugen, würde mich Dein Urteil schmerzen und auch das blos, weil ich verhungern müßte. Sonst magst Du über ihren Werth urteilen wie Du willst.“ Erleichert wurde ihm der Übergang zu der neuen Lebensweise durch ein Jahrgehalt von 60 Louisdors, das ihm eine Verwandte, eine Frau von Kleist, bei der Königin Luise ausgewirkt hatte. —

Indem Kleist durch Austritt aus dem Staatsdienst das äußere Band zerschnitt, das ihn an sein preußisches Vaterland knüpfte, zerschnitt er nicht das innere Band, durch das er mit diesem seinem Vaterlande verknüpft war. Der Schmerz, der im Jahre 1806 das Herz der Vaterlandsfreunde zerriß, traf auch ihn im innersten Herzen. Allerdings nicht unerwartet. Mit prophetischer Klarheit sah er bereits im Dezember 1805, als man sich in Preußen sonst noch vielfach in optimistischen Träumereien wiegte, den katastrophischen Ausgang Preußens voraus. „Sowie die Dinge stehen, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang“, schreibt er in dieser Zeit an Rühle. Seine Gesinnungsweise aber prägt deutlich ein anderer Abschnitt eben dieses Briefes aus: „Warum hat,“ so schreibt er, „der König nicht gleich bei Gelegenheit des Durchbruchs der Franzosen durch das Fränkische seine Stände zusammenberufen, warum ihnen nicht in einer rührenden Rede — der bloße Schmerz hätte sie rührend gemacht! — seine Lage eröffnet? Wenn er es blos ihrem eigenen Ehrgefühl anheimgestellt hätte, ob sie von einem gemißhandelten König regiert sein wollten, oder nicht, würde sich nicht etwas von Nationalgeist bei ihnen geregt haben? Und wenn sich diese Regung gezeigt hätte, wäre dies nicht die Gelegenheit gewesen, ihnen zu erklären, daß es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme. Es gelte Sein oder Nichtsein.“

Auch sonst empfand man in Preußen die Schmach, die Napoleon dem nach seiner Meinung in die Reihe der Mächte zweiten Ranges herabgesunkenen Land durch Verletzung seiner Neutralität angetan hatte; wenigen aber mag, wenn sie entschiedenes Handeln forderten, klar gewesen sein, daß es einen Kampf um Sein und Nichtsein galt, ja, daß es sich eigentlich nur um das Entweder — Oder, Untergang mit oder ohne Ehren, handelte. In diesem Briefe blitzt einmal auch Kleists dämonischer Haß gegen Napoleon auf; angesichts der Pläne Napoleons, die, wie Kleist richtig erkannte, auf ein Föderativ-System mit der Sonnen-Nation in der Mitte hinausliefen, ruft er aus: „Warum sich nur nicht Einer findet, der diesem bösen Geist der Welt die Kugel durch den Kopf jagt! Ich möchte wissen,

[1]) Daß er damit das Ulrike gegebene Versprechen brach, empfand er als ein schweres Unrecht; als sie ihm dann aber Verzeihung zusichert, wallen Liebe, Verehrung und Treue so lebhaft in ihm auf, wie in den „gefühltesten Augenblicken“ seines Lebens (35. Brief an Ulrike).

was so ein Emigrant zu thun hat!" Mit Bezug auf diesen Brief kann Kleist, als dann im Jahre 1806 der Zusammenbruch des preußischen Staates erfolgt war, sagen: „Wie sehr hat sich Alles bestätigt, was wir vor einem Jahre schon voraussahen! Man hätte das ganze Zeitungsblatt von heute damals schon schreiben können (34. Brief an Ulrike.) In dieser Zeit durchdringt ihn „das Gefühl des allgemeinen Elends"; er empfindet, wie schrecklich es wäre, wenn der „Wüterich" sein Reich gründete. „Wir sind die unterjochten Völker der Römer," ruft er aus. Seine persönlichen Empfindungen treten ihm vor „der ungeheuren Erscheinung des Augenblicks" zurück. Mit Freude beobachtet er von seinem Königsberger Standort aus die erzieherischen Einwirkungen des allgemeinen Unglücks; er findet nämlich die Menschen weiser und wärmer und ihre Ansicht von der Welt großherziger. Mit „Rührung" denkt er an die Königin Luise, die in den Tagen der Not, wo so viele Männer weibische Gesinnung zeigten, einen wahrhaft männlichen Geist bewies. Kleist schreibt von der Königin, sie mache in dem Kriege einen größeren Gewinn, als sie in einem ganzen Leben voll Frieden und Freuden gemacht haben würde; man sehe sie einen wahrhaft königlichen Charakter entfalten: sie umfasse ihre große Aufgabe ganz und versammle alle großen Männer um sich („die Exaltierten", wie man sie damals nannte), von denen allein die Rettung kommen könne; sie sei es, die das, was noch nicht zusammengestürzt, halte (35. und 36. Brief an Ulrike).

Kleist steht in dem zweiten der drei Stadien, die sein Verhältnis zu dem politischen Leben seiner Zeit durchläuft. Ehedem hatte Kleist sich aus dem Zusammenhange mit dem politischen und nationalen Leben gelöst und sich zur Kultur seines Ich auf sich selbst zurückgezogen. Während Goethe auf diesem Standpunkt trotz aller das Leben der Nation in seinen Tiefen erschütternden Schläge blieb und z. B. nach der Schlacht bei Jena mit seinen Freunden in einer von Knebel als „nicht unmutig, noch unglücklich, sondern heiter" charakterisierten Stimmung an den Knochen der Gefallenen Knochenlehre studierte, fand bei Kleist ein Umschlag statt: er empfand die Schmach Preußens und Deutschlands. Seine Dichtung allerdings bleibt von dieser Wende vorerst unberührt; er behandelt Stoffe, die einen spezifisch nationalen Gehalt nicht haben. Nationales Empfinden und dichterische Produktion liegen noch auseinander. Im dritten Stadium seiner dichterischen Entwicklung stellt Kleist seine Poesie in den Dienst seiner patriotischen Empfindung.

a) **Kleists erste Novellen.** In Königsberg arbeitet Kleist am „Michael Kohlhaas" und vollendet die „Marquise von O." sowie „das Erdbeben von Chili".

Goethe tadelt gelegentlich, daß die Modernen geneigt seien, in der Dichtung die verschiedenen „Genres", d. h. Kunstgattungen, miteinander zu vermischen, und fordert, der Künstler möge Kunstwerk von Kunstwerk durch „undurchdringliche Zauberkreise" sondern und jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten. Vergl. Briefwechsel mit Schiller (Brief vom 23. Dezember 1797). Jeder Sinn für Reinheit der Formen

und scharfe Abgrenzung der Kunstgattungen fehlte später der Romantik, welche die Stillosigkeit zum Prinzip erhob und in formeller Zuchtlosigkeit Lyrik, Epik und Dramatik miteinander mischte. Im schärfsten Gegensatz zu der Romantik hält sich Kleist aufs strengste an die Bedingungen der einzelnen Kunstgattungen. Mit einer stilistischen Sicherheit, die man naiv nennen muß, weil sie (wie es wenigstens scheint) von jeder Reflexion auf die einzelnen Kunstgattungen und ihre Gesetze unabhängig ist, schafft er Werke von reinster Kunstform. Sein erstes Drama, die Schroffensteiner, ist so spezifisch dramatisch, daß man an ihm die Gesetze der dramatischen Technik studieren kann. Mit den ebengenannten Novellen wendet sich Kleist dem epischen Gebiete zu, und wiederum beobachtet er streng die Forderungen, welche die Epik im allgemeinen und die Novelle im besonderen stellen.

Wenn jemand ein Geschehnis erzählen will, dessen Augen- und Ohrenzeuge er war, so besteht die erste Schwierigkeit für ihn darin, von der Kenntnis, die er selbst von dem Geschehenen besitzt, zu abstrahieren und sich in den Geist seines Hörers zu versetzen, der entweder gar keine oder eine nur teilweise Kenntnis von dem Geschehenen besitzt. Nur unter dieser Voraussetzung wird in dem Geiste des Hörenden ein klares Bild des Vorgangs entstehen. Erschwert wird diese Loslösung des Erzählenden von sich selbst, wenn es nicht ein wirklicher Vorgang ist, den er erzählt, sondern ein erdichteter, da jetzt das Band zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten sehr eng ist. Die Lage des Erzählenden im zweiten Falle wird seiner Lage im ersten Falle um so mehr sich annähern, je mehr sich dem Schaffenden sein Werk in vollkommener Gegenständlichkeit als etwas, was sein Leben in sich selbst trägt, gegenübergestellt hat. — Während bei einer dramatischen Aufführung die Phantasie des zuschauenden Hörers nur wenig in Anspruch genommen wird, da die Darstellung ihm das bietet, was er schauen soll, ist der Epiker, namentlich insofern er schildert, ganz auf die Phantasie angewiesen; seine Kunst beruht darin, durch seine Erzählung die Einbildungskraft zur Gestaltung der Bilder zu bewegen, die er entstehn lassen will. — Der Dramatiker, der eine Handlung als vollkommen gegenwärtig darstellt, muß die Ereignisse genau in der zeitlichen Abfolge darstellen, in der sie geschehen, d. h. er kann nicht Ereignisse, die früher geschehn sind als andere, nach diesen darstellen. Dagegen besitzt der Epiker diese Freiheit seinem Stoffe gegenüber. Er kann z. B. ein kunstvolles Geschiebe schaffen, indem er eine Teilhandlung eine Zeitlang fortführt, dann abbricht und eine zweite entwickelt usw.; ebenso kann er ein Ereignis, das z. B. in der Mitte des ganzen Handlungsverlaufs liegt, an den Anfang stellen.

Oben (S. 85) wurde darauf hingewiesen, daß Kleist in den Schroffensteinern die Forderung der Objektivität nicht völlig erfüllt hat, insofern als das Tun einer seiner Personen nicht aus dem Charakter dieser Person selbst, sondern nur aus dem Charakter des Dichters heraus verständlich war; sie war noch mit dem Dichter verwachsen. In den beiden Novellen

ist Kleist zur vollkommenen Objektivität vorgedrungen; alles Geschehn ist aus sich selbst heraus verständlich. Die Novellen beweisen ferner die Energie der Einbildungskraft Kleists; er besitzt im vollsten Maße die Kunst des künstlerischen Sehens. Seine Phantasie ist (wie es Vischer vom Epiker fordert) auf das Auge hin organisiert. Er sieht nicht nur seine Personen als in Umriß und Farbe bestimmte Gestalten (s. o. S. 33 f.), sondern auch die Szenerie der Handlungen. Wie deutlich ihm seine Personen vor Augen stehen, erkennt man aus kleinen Bemerkungen über das Mienenspiel, die Gesten, die Bewegungen derselben. So erwähnt er bei Gelegenheit des ersten Besuches, den der Graf in der „Marquise von O." der Familie des Kommandanten macht, daß jener sich die Stirn gerieben habe, daß er, den Stuhl in der Hand, an der Wand stehend, noch einen Augenblick verharrt sei usw. Nirgends jedoch läßt sich Kleist durch die Deutlichkeit, mit der er seine handelnden Menschen vor sich sieht, zu jener verkehrten Art exakter Schilderung verleiten, die dem modernen Realismus eigen ist. Er hat kein Interesse daran, dem Leser etwa eine genaue Beschreibung der Gesichtszüge seiner Personen zu geben; nur dann und wann gibt er charakteristische Einzelbemerkungen, ähnlich wie der dramatische Dichter bei aller Freiheit, die er der Gestaltungskraft des Schauspielers einräumt, doch ab und zu durch eine szenische Bemerkung regelnd eingreift.

Von dem Rechte des Epikers, rückwärts und vorwärts zu greifen und die Ereignisse in der Reihenfolge darzustellen, welche aus künstlerischen Gesichtspunkten wünschenswert erscheint, macht Kleist zunächst in der Weise Gebrauch, daß er eine bedeutsame Tatsache an die Spitze seiner Novellen stellt, in der „Marquise von O." jene sonderbare Annonce, in dem „Erdbeben von Chili" den Entschluß Jeronimos, sich zu erhängen. Die künstlerische Wirkung dieses Verfahrens liegt vor allem in der Erweckung eines sehr lebhaften Interesses gleich am Anfang der Erzählungen. Liest man den ersten Satz im „Erdbeben von Chili", so verlangt man danach, die Beweggründe des Entschlusses, den Jeronimo eben ausführen will, und die Wirkung des Erdbebens auf seinen Entschluß kennen zu lernen: es ist also das psychologische Interesse nachhaltig angeregt. In der „Marquise von O." ist eine Tatsache vorangestellt, die der Zeitfolge nach dem letzten Drittel der Novelle angehört. Die Tatsache ist derart, daß die ersten zwei Drittel der ganzen Erzählung vor allem eine Darlegung der zu dem Entschluß der Marquise führenden Beweggründe, das letzte Drittel eine Entwicklung der Folgen dieses Entschlusses ist. Das Hauptinteresse ist gleichfalls psychologischer Natur. — Bemerkenswert ist auch die Art, wie Kleist die parallelen Schicksale Jeronimos und Josephes erzählt: er führt zunächst die Erzählung des Schicksals, das jenen betroffen hat, bis zu seiner Wiedervereinigung mit der Geliebten, dann läßt er Josepha „voll Rührung" dem Jeronimo ihre Rettung erzählen.

Sehr beachtenswert ist die Kunst, mit der Kleist die Spannung

erregt. Kleist erscheint zunächst geradezu vorbildlich in der Art, wie er „die pathologische Gewalt der Neugierde“ bricht. Er erfüllt die Forderung Goethes, daß die Neugierde keinen Anteil an dem Werke des Epikers haben dürfe; er weiß es dahin zu bringen, daß nicht sowohl das Was, als vielmehr das Wie interessiert. Eines der hierbei angewandten Mittel ist die Vorausnahme einer wichtigen Tatsache an den Anfang. In dem „Erdbeben von Chili“ wird der Leser auf den katastrophischen Schluß durch die mit der Stimmung der Hauptpersonen scharf kontrastierenden und vom Dichter sehr kräftig herausgehobenen Ahnungen der Donna Elisabeth vorbereitet. In der „Marquise von O.“ erfährt der Leser sehr bald, was keine der beteiligten Personen auch nur ahnt, daß der Graf das Verbrechen an der Ehre der Marquise begangen hat. Kleist verwirft „das armselige Vergnügen der Überraschung“, wie es Lessing im 48. Stück der Hamburgischen Dramaturgie nennt; er überrascht seine Personen, aber nicht den Leser; er rückt das Ziel einer Entwicklung deutlich in Sicht, und aus eben diesem Umstande entspringt ein Interesse von hoher und feiner Art. Die Spannung lenkt sich so auf das Wie des Geschehens; es entsteht im Gegensatz zu der durch die neuere Poesie erzeugten fieberhaften Spannung auf den Ausgang, welche die zum Ausgang führende Handlung zum bloßen Mittel erniedrigt, ein mittlerer Spannungsgrad, eine „ideale Interesselosigkeit im Interesse“ (Vischer).

Der Unterschied von Roman und Novelle stellt sich äußerlich als ein Unterschied im Umfange dar; doch ist dieser äußere Unterschied nur die Folge innerer Unterschiede. Die inneren Unterschiede sind aber nicht qualitativer Art, sondern laufen, soweit ich sehe, auf ein Mehr oder Minder hinaus. Beide stellen eine Verknüpfung von Begebenheiten dar; aber während der Roman die Begebenheiten, die sich durch eine lange Reihe von Momenten hindurch entwickeln, vorzieht, liebt die Novelle zusammengedrängte Entwicklungen; der Roman bevorzugt das Stetige, die Novelle das Sprunghafte; jener die gerade, dieser die gebrochene Bewegungslinie. Jenem ist eine reichere Fabel, eine weit sich verzweigende, verwickeltere, dieser eine einfache, einheitlichere, schlichtere Handlung eigen; jener kann die Episode dulden, in diesem verlangt das straffere Gefüge der Handlung die Ausscheidung des Episodischen. Ferner ist die Novelle, um den von Aristoteles zur Unterscheidung des Dramas vom Epos geprägten Ausdruck zu benutzen, mit weniger Zeit gemischt, d. h. gedrängter. Entsprechend der Handlung ist die Zahl der handelnden Personen im Roman größer als in der Novelle; die Charaktere selbst werden dort breiter entfaltet und genauer entwickelt, während die Novelle, auf die Entfaltung der Totalität der Charaktere verzichtend, sie nur von den Seiten zeigt, welche im Verlauf der Handlung heraustreten. Der Roman wird Handlungen darstellen, die eng mit dem allgemeinen Kulturzustande zusammenhängen und zu ihrem Verständnis ein umfassendes Kulturgemälde fordern; die Novelle bevorzugt Handlungen, die vom Hintergrunde des allgemeinen Kulturzustandes mehr abgelöst sind.

Endlich eignet dem Roman in der Behandlung des Äußerlichen eine behagliche Breite, während die Novelle in der Schilderung des Äußerlichen sparsam ist und mehr nur andeutend verfährt; der Roman wird z. B. gern den Ort des Geschehens schildern und hier gern abgerundete Bilder entwerfen, der Novellist dagegen wird den Schauplatz zumeist nur soweit schildern, als ein eigentlicher Zusammenhang zwischen Handlung und Schauplatz besteht. Überhaupt wird der Novellist im Schildern und Beschreiben knapp sein. Faßt man alle namhaft gemachten Unterschiede zusammen, so erscheint die Novelle als die spezifisch dramatische Form der Erzählung.

Bei mancher Hervorbringung der neuzeitlichen Erzählungskunst kann man schwanken, ob man sie den Romanen oder den Novellen zuzählen soll; man tut am besten, sie einer mittleren Zone zuzuweisen. Dagegen lassen Kleists Erzählungen keinen Zweifel über ihre Zugehörigkeit aufkommen; sie prägen vielmehr die Kunstform der Novelle so typisch rein aus, daß man an ihnen den Charakter der Novelle studieren kann. Diese Tatsache ist nicht eben wunderbar, weil Kleists poetische Begabung von Grund aus dramatisch ist. Das „Erdbeben von Chili" besitzt eine kurze, gedrungene Entwickelung. Die Novelle beginnt mit der Erzählung der Errettung des liebenden Paares durch die Katastrophe des Erdbebens; es folgt ein kurzer Verhalt, und dann bricht als eine indirekte Folge der Katastrophe, der die Liebenden ihre Rettung verdanken, der Untergang plötzlich über sie herein. In der „Marquise von O." geht die Entwicklung zwar durch eine Reihe von Stadien hindurch, indes ist auch hier die Handlung sehr gedrängt. Auf den einzelnen Stufen der Handlung ist die Situation dramatisch. Dramatisch ist z. B. die Rettung der Marquise aus den Händen der gemeinen Soldaten. (Die Erzählung ist hier eine Aufeinanderfolge spannender Momente; man beachte das wiederholte „Eben"); durch und durch dramatisch ist ferner der erste Besuch des totgeglaubten Grafen. (Das Eintreten des dramatischen Dialogs[1]) entspricht den dramatischen Situationen.) Die ganze Novelle zerfällt in eine Reihe dramatischer Situationen, in denen sich die Spannungen in Entscheidungen auflösen, bis endlich auch die durch die ganze Erzählung hin-

[1]) Eine besonders bezeichnende Stelle als Beleg. Der Kommandant findet den Grafen beschäftigt, die ihm übergebenen Depeschen in das Hauptquartier zur anderweitigen Besorgung abzuschicken; während der Adjutant des Grafen das Haus verläßt, sagt der Kommandant zum Grafen: „Herr Graf, wenn Sie nicht sehr wichtige Gründe haben" —. Nun erzählt Kleist weiter: „Entscheidende!" fiel ihm der Graf ins Wort, begleitete den Adjutanten zum Wagen und öffnete ihm die Tür. „In diesem Fall würde ich wenigstens," fuhr der Kommandant fort, „die Depeschen —". „Es ist nicht möglich," antwortete der Graf, indem er den Adjutanten in den Sitz hob. „Die Depeschen gelten nichts in Neapel ohne mich. Ich habe auch daran gedacht. Fahr' zu!" — „Und die Briefe Ihres Herrn Onkels?" rief der Adjutant, sich aus der Tür hervorbeugend. — „Treffen mich," erwiderte der Graf, „in M . . . ." — „Fahr' zu," sagte der Adjutant und rollte mit dem Wagen dahin.

durchgehende Spannung ihre Lösung findet. Die Zahl der Personen ist in beiden Erzählungen gering. Die „Marquise von O." ist dadurch besonders ausgezeichnet, daß der Dichter die vier Hauptpersonen abwechselnd in den Vordergrund rückt; dabei bleibt übrigens die Marquise, auch wenn sie in den Mittelgrund des Bildes gerückt ist, immer der Teilnahme aufs entschiedenste gegenwärtig, da die anderen Personen nur in ihrem Verhältnis zu ihr geschildert werden. Während in dem „Erdbeben von Chili" die Verknüpfung der Begebenheiten, das Schicksal der beiden Liebenden, im Mittelpunkt des Interesses steht, findet in der „Marquise von O." besonders das charakterologische Interesse Befriedigung: Der wiederholte Gesinnungswechsel, vor allem aber die Wandlung im Charakter der Marquise, die, durch ihre Verstoßung auf sich selbst gestellt, die Kraft zu selbständiger Gestaltung ihres Schicksals gewinnt, sind charakterologisch bedeutsam. Trotzdem indes Kleist offenbar in der „Marquise von O." vor allem seiner Neigung für das Charakterologische gefolgt ist, vermeidet er jedes unnütze Ausmalen des Charakters seiner Personen; man gewinnt keine Totalansicht, sondern lernt nur die Seiten der Charaktere kennen, die bei ihrem Tun oder Leiden in Betracht kommen. In dem „Erdbeben von Chili" ist die geringe Ausmalung des „Hintergrundes", d. h. der Gesinnungsweise des Volkes, bemerkenswert, um so mehr als von diesem das Verhängnis hereinbricht; Kleist verfährt hier auch ganz wie der Dramatiker, der sich bei der Ausmalung des Hintergrundes gleichfalls in engen Grenzen hält. Vergl. Vischer: Ästhetik III, 2, S. 1394 f. — Während der Dramatiker seine Personen nur indirekt d. h. durch ihr eigenes Tun und Reden und durch das Tun und Reden anderer mit ihnen sowie die Urteile anderer über sie, charakterisieren kann, ist es dem Epiker an sich möglich, sie direkt, d. h. durch Charakterschilderung, zu charakterisieren. Diese direkte Charakteristik ist trotz ihrer künstlerischen Geringwertigkeit im modernen Roman sehr beliebt: hat der moderne „Dichter" eine charakteristische Situation oder Tat dargestellt, so wird er alsbald sein eigener Ausleger und hebt selbst das Charaktermerkmal heraus. Noch roher ist das Verfahren mancher, die den Charakter schildern, ohne die einzelnen Züge ihres Charakterbildes durch Taten usw. zu belegen. Bisweilen kommt es vor, daß die Charakteristik, die der Dichter etwa pränumerando gibt, im Widerspruch oder doch nicht im vollen Einklang mit dem Tun der Charakterisierten steht, weil der Dichter nicht die Kraft besitzt, sein Charakterbild durchzuführen; so z. B., wenn der Held als ein Ausbund von Geist geschildert wird und jedes seiner Worte eine Trivialität ist. Kleist charakterisiert nur selten direkt und jedenfalls nur nebenher, vielmehr überläßt er es dem Leser, aus dem, was er von dem Verhalten der Personen usw. hört, den Charakter sich selbst zu zeichnen. Gleich dem Dramatiker rechnet er mit der Selbsttätigkeit, dem dichterischen Nachschaffen seiner Leser, doch versäumt er auch nichts, um den Leser in bezeichnenden Situationen, dramatischen Höhe- und Wendepunkten, auf denen die Charaktere aus sich heraus-

getrieben werden, in den Gebärden der Handelnden u. a. vollgenügende Unterlagen für die Charakteristik zu geben.

Im Schildern und Beschreiben besitzt Kleist die echt novellistische Knappheit; seine Bemerkungen über die äußere Situation, in der sich die handelnden Personen befinden, erinnern oft an die Vorbemerkungen und Zwischenbemerkungen der dramatischen Dichter über die szenische Darstellung. Auch da aber, wo der Dichter weiter ausholt, hält er seine Beschreibungen in engster Beziehung zur Handlung und den handelnden Personen. So lag es z. B. sehr nahe, die zerstörenden Wirkungen des Erdbebens nach möglichst vielen Seiten hin darzustellen; Kleist begnügt sich damit, uns zwei Querschnitte zu geben, indem er die Flucht der beiden Liebenden aus der Stadt erzählt; man lernt so Folgen der Erderschütterung als Gefahren für die Fliehenden und in ihren Wirkungen auf die Gemüter derselben kennen.[1]) Bedeutsam ist besonders die Erzählung von der Flucht der Donna Josephe: ihre Erlebnisse und ihre Wahrnehmungen auf der Flucht geben ein lebendiges Bild der Katastrophe; die hier vom Dichter erzählten Wirkungen der Erderschütterung prägen sich dem Geiste um so schärfer ein, als sie ein Wesen treffen, dessen Schicksal man mit Furcht und Mitleid verfolgt, und als sie eine Reihe von Empfindungen in der Seele dieses Wesens auslösen.

Die Tatsache, welche die Voraussetzung der ganzen psychologischen Entwicklung in der „Marquise von O.“ bildet, ist mit Recht „grundhäßlich“ genannt worden; man wird es immer bedauern müssen, daß Kleist seine große Kunst an Stoffen solcher Art erprobte. Indeß muß doch darauf hingewiesen werden, daß für Kleist jene Tatsache durchaus nichts mehr ist als die Ursache einer Reihe sittlich reiner psychologischer Vorgänge in den Herzen der Hauptpersonen. —

In dem „Erdbeben von Chili“ verdienen besondere Beachtung einige Beziehungen zwischen dem Erzählten und dem persönlichen Leben des Dichters. Von besonderem Interesse war dem Dichter das Problem des „Willens zum Leben“; in sich selbst hatte er den Drang gefühlt, sich vom Leben abzukehren, den Willen zum Leben zu verneinen, in sich selbst auch das Beben vor der Vernichtung und die wiederkehrende Freude am Dasein. Vergl. oben S. 53 f. und S. 84. In der Novelle ist Jeronimo eben im Begriff, seinem hoffnungslosen Leben ein Ende zu machen, als das Erdbeben eintritt; alsbald benutzt er eben den Pfeiler, an dem er hat sterben wollen, als Stütze, um nicht umzufallen, und enteilt, sein Leben dem überall drohenden Tode entreißend, der Stadt. Draußen er=

---

[1]) Von Jeronimo erzählt Kleist: „Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde, eilte er über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Tore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen und jagte ihn, die Trümmer weit herumschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln und trieb ihn schreckenvoll in eine andere“ usw.

greift ihn ein „unsägliches Wonnegefühl", als ein Westwind sein wiederkehrendes Leben anweht, und er weint vor Lust, daß er sich des „lieblichen Lebens voll bunter Erscheinungen" noch erfreut. Der süße Trieb des Lebens ist, wie es Schiller ausdrückt, unwillkürlich, allgewaltig aufgewacht. Doch folgt alsbald der Rückumschlag: Als Jeronimo den Ring an seinem Finger gewahrt, erinnert er sich plötzlich der Geliebten, und da ihm ein Weib seine Befürchtung, Josepha sei hingerichtet worden, bestätigt, kehrt er sich entschlossen vom Leben ab und wünscht, daß die zerstörende Gewalt der Natur von neuem über ihn hereinbreche. —

Eine andere persönliche Erfahrung, welche auf die Erfindung der Novelle entscheidenden Einfluß gehabt hat, war die in Königsberg gemachte Beobachtung über die veredelnde Wirkung des Unglücks. Wie Kleist die Menschen nach der Katastrophe von Jena weicher und wärmer und großherziger fand, so scheint den beiden Liebenden in den furchtbaren Augenblicken, in denen alle irdischen Güter der Menschen zugrunde gingen und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist wie eine schöne Blume aufzugehn; die Liebenden rechnen mit diesem Gesinnungswechsel und verrechnen sich, da sie ihr Urteil allzu voreilig verallgemeinern.

b) **Der zerbrochene Krug.** Nachdem Kleist die erste Anregung zu seinem Lustspiel in dem Verkehr mit Zschokke und Wieland empfangen hatte (s. o. S. 67), war inzwischen eine Szenengruppe infolge einer zufälligen Veranlassung während seines Dresdener Aufenthalts im J. 1803 entstanden: durch scheinbaren Zweifel an Kleists poetischem Können hatte ihn Pfuel dazu gebracht, ihm die erste Szenengruppe zu diktieren. Die Stimmung, in welcher Kleist sein Lustspiel in Königsberg verfaßte, bezeichnet der Brief, den er nach der Vollendung desselben an seinen Freund Rühle schrieb (bei Bülow S. 240 f., Wilbrandt S. 238 f.). Wieder beherrscht den Dichter tiefe Melancholie. Sie spricht sich in sehr drastischer Weise in den Worten aus, mit denen er Rühles Anzeige seiner Verlobung beantwortet. „Liebe, mein Herzensjunge," so schreibt er dem Freunde, „so lange Du lebest, doch liebe nicht wie der Mohr die Sonne, daß Du schwarz wirst. Wirf, wenn sie auf- und untergeht, einen freudigen Blick zu ihr hinauf, und laß Dich in der übrigen Zeit von ihr in Deinen guten Taten bescheinen und zu ihnen stärken und vergiß sie." „Pfui, schäme Dich!" möchte er dem Freunde sagen, wenn derselbe auf dieser Welt glücklich sein wollte. Wiederum verlangt es ihn danach, „etwas Gutes" zu tun und damit die Ehrenschuld, von der er früher gesprochen hat, zu tilgen. Der Gedanke, daß er mit dem Freunde zusammen „etwas tun müsse"[1]), will ihm nicht aus dem Sinn. „Komm, laß uns etwas Gutes tun, und dabei sterben!" ruft er dem Freunde zu. Nach diesen und ähnlichen Gedanken heißt es dann weiter: „Nun wieder

[1]) Brahm versteht die Stelle fälschlich von dem Wunsche Kleists, mit Rühle zu sterben.

zurück zum Leben! so lange das dauert, werde ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen." Man spürt diesen Worten den Ruck an, mit dem Kleist sich von seinen melancholischen Gedanken losreißen muß. Derselbe Brief gewährt einen tiefen Einblick in das künstlerische Bewußtsein Kleists während jener Zeit. Seine Vorstellung von seiner Fähigkeit ist nach seinem Bekenntnis nur noch „ein Schatten von jener ehemaligen in Dresden". Das, was er sich vorstellt, nicht das, was er leistet, findet er schön; er dichtet nur, weil er es nicht lassen kann; ein abfälliges Urteil des Freundes über seine Dramen würde er nur deshalb bedauern, weil er verhungern müßte, wenn seine Arbeiten ihn nicht ernähren würden. In dieser Zeit melancholischer Grundstimmung und eines großen Tiefstandes seines künstlerischen Selbstbewußtseins — schafft Kleist ein Lustspiel, in dem die Komik, man möchte sagen, jede Zeile durchdringt.

In einer „Vorrede" zum zerbrochenen Kruge schreibt Kleist:

„Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf — zuerst einen Richter, der gravitätisch auf dem Richterstuhle saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt; sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauernkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, vertheidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war) spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehen: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon bei einer ähnlichen Gelegenheit den Ödip, als die Frage war, wer den Lajos erschlagen. Darunter stand: der zerbrochene Krug. — Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister" (Brahm S. 166 f.).

Wieweit Kleist das Gemälde ausgelegt und wieviel er eingelegt hat, läßt sich nicht sicher bestimmen, da das Original nicht aufgefunden ist. Es scheint indes, daß der mißtrauische, anklägerische Blick des Gerichtsschreibers und damit das entscheidende Moment der Kleistischen Lustspielfabel auf einer Eintragung beruht.

Kleists Veranlagung für das Komische zeigte sich in seiner Schilderung des Generals Köckeritz als die Gabe, das Komische in der Wirklichkeit scharf zu beobachten und herauszustellen. „Die traurige Klarheit", die ihm zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Wort den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nannte, mußte ihm bei solchen Beobachtungen von großem Nutzen sein.

Bisher hat sich Kleist in den Kunstformen der Tragödie und der Novelle als Dichter bewährt, „der zerbrochene Krug" zeigt ihn uns als Meister in einer dritten poetischen Form, im Lustspiel. Ohne Vorstudien (so scheint es wenigstens) schafft er ‚ein Muster des deutschen Charakterlustspiels'. Es wurde bereits oben bemerkt, daß Kleist ein

sicheres Stilgefühl für die charakteristischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Kunstformen besitzt; dasselbe ist insofern „naiv“, als der Dichter kunsttheoretischen Untersuchungen abhold war. In dem angeführten Briefe an Rühle schreibt Kleist dem Freunde, der sich gleichfalls der Kunst gewidmet hatte: „Studiere nicht zu viel, folge dem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gib uns auf gut Glück. Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.“ Man hört den Dichter des Guiskard, der eine Tragödie nach einer ganz allgemeinen Formel (Vereinigung des klassischen und des shakespeareschen Stils) hatte schaffen wollen und Schiffbruch gelitten hatte, und der nun, ich möchte sagen, der immanenten Gesetzlichkeit seines dichterischen Triebs blindlings vertraut.

Der Stoff des „zerbrochenen Kruges“ ist eine Gerichtsverhandlung. Prozesse sind im allgemeinen, abgesehen von einzelnen dramatischen Momenten, zur dramatischen Behandlung wenig geeignet, weil es sich in einem Prozeß um die Aufdeckung einer in der Vergangenheit liegenden Tat und nicht um das Werden einer Handlung durch Wirkung und Gegenwirkung handelt. Die Handlung, die sich bei einem Prozeßverfahren abspielt, hat ihren Zweck ausschließlich im Resultat. Durch einen einzigen Meisterzug verleiht Kleist seinem Stoff dramatische Energie und die dem Drama eigene Spannung; er macht den Richter zum Schuldigen. Nun bedurfte es nur noch einer Hilfserfindung, um die Situation zu einer echt dramatischen zu machen: durch das Erscheinen des Gerichtsrats mußte der schuldige Richter gezwungen werden, das Verfahren gegen sich selbst durchzuführen. Adam ist der Richter seiner selbst wider Willen.

Der Aufbau der Handlung. Mit Recht bewundert man im „zerbrochenen Kruge“ die Leichtigkeit, mit der Kleist exponiert. In dem Eingangsgespräch zwischen dem Richter Adam und seinem Schreiber Licht lernt der Zuschauer zunächst die körperliche Lage kennen, in der sich der Dorfrichter beim Beginn der Handlung befindet; nach und nach wird man mit dem verrenkten Fuße, der „zerkritzten und zerkratzten“ Wange, der Nase, die auch gelitten hat, und dem blutrünstigen Auge näher bekannt; die Bekanntschaft mit diesen Verwundungen läßt der Dichter (ein technisch sehr feiner Zug!) uns gleichzeitig mit dem Verwundeten machen, der anfangs noch keine Ahnung hat, wieweit sein richterlicher Leib zerschunden ist. Man erfährt aber nicht nur von den Verwundungen, sondern auch dank Lichts inquirierenden Fragen die Entstehungsursache derselben, wenigstens das, was Adam selbst so angesehen wissen will. Lichts stichelnde Bemerkungen und die Unzulänglichkeit der Erklärung lassen es indes als sicher erscheinen, daß Adams Erzählung trotz aller ihrer plastischen Anschaulichkeit eine Lüge ist. — In dem Seelenzustand, der die Folgeerscheinung des geschilderten Körperzustandes ist, erhält nun der Richter von seinem Schreiber die Kunde, daß seiner Amtstätigkeit eine sehr strenge Revision bevorsteht. Es ist wiederum technisch meisterhaft dargestellt, wie der Richter nur nach und nach den Ernst seiner Lage begreift: „Der Herr Gerichtsrat Walter

kömmt aus Utrecht," meldet ihm der Schreiber; Adam, der den Namen des Gerichtsrats überhört hat, zweifelt die Nachricht an, denn der frühere Gerichtsrat, an den er denkt, ist ein „wackerer Mann", „der selbst sein Schäfchen schert" und die Menschen nicht „kujoniert". Die Berufung Lichts auf einen Bauern als Zeugen überzeugt ihn immer noch nicht, denn „wer weiß, wen der triefäugige Schuft gesehen?" Nun macht ihn der Schreiber auf den Personenwechsel aufmerksam, der stattgefunden hat: ein neuer Rat, des Namens Walter, ist der Revisor. Indes noch immer fühlt sich Adam sicher, denn auch „der Mann hat seinen Amtseid ja geschworen". Erst die Nachricht von der Revisionstätigkeit Walters in dem benachbarten Amte Holla und von deren Folgen (der Richter Pfaul wurde von seinem Amte suspendiert und machte einen Selbstmordversuch) jagt Adam aus seiner Sicherheit heraus; und alsbald tut er, was zunächst nötig ist: er bittet den nach dem Richteramt geizenden Licht, heut seinen Ehrgeiz herunterzudrücken und — zu schweigen. Dann beruhigt sich seine Seele wieder, denn das Einzige,[1]) was ihm im Ernst verhängnisvoll werden kann, — er denkt an sein nächtliches Abenteuer — ist nur ein „Schwank", und zudem ist kein Grund, warum ein Richter, der nicht gerade auf dem Richterstuhle sitzt, „gravitätisch wie ein Eisbär" sein soll. — Da erscheint plötzlich der Bediente des Gerichtsrats, um dessen Ankunft zu melden. Die Szene, die sich nunmehr entwickelt, zeigt Adam in der größten Verlegenheit. „Was tu' ich jetzt? Was lass' ich?" — ruft der Ratlose aus. In größter Verwirrung macht er Toilette, verfällt dann auf den Gedanken, sich mit Krankheit entschuldigen zu wollen, entsendet aber alsbald, nachdem ihm Licht diesen Gedanken ausgeredet hat, eine Magd, um ein Frühstück für den Gerichtsrat herbeizuschaffen. Ein neues erregendes Moment bildet nun die Beschaffung — der Perücke. Adam hat vergessen, daß er ohne Perücke mit blutendem Kopfe am Abend zuvor heimgekommen ist. Als die Magd ihn daran erinnert, leugnet er und erfindet ein Märlein, um das Fehlen der Perücke zu erklären; es versteht sich, daß er das Märlein mit größter Anschaulichkeit vorträgt. Nach dieser Szene steigen in Adams Seele bange Ahnungen auf; mit ihm ahnt der Zuschauer, daß die bevorstehende Gerichtsverhandlung dem Richter Schlimmes bringen wird. Die Ahnungen werden verstärkt durch ein Traumgesicht, das Adam gehabt hat; er hat sich als Angeklagten vor dem eigenen Richterstuhl gesehen. „Mir träumt'," so berichtet er, „es hätt' ein Kläger mich ergriffen und schleppte vor den Richtstuhl mich, und ich, ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter."

Der Gerichtsrat, den das Gerücht angekündigt und der Bediente angemeldet hat, erscheint nun in Person; sein freundliches Benehmen gibt Adam in etwas seine Ruhe wieder, und er bereitet in längerer Rede auf die Mängel der Huisumer Gerichtspflege vor; er stellt sie als etwas dar,

[1]) Vor den Worten: „Von solchem Vorwurf bin ich rein", ist m. E. eine Lücke im überlieferten Text.

was nicht wohl anders sein kann. Doch neues Mißgeschick bedroht den eben erst zum Teil wiedergewonnenen Frieden seiner Seele: die einzige Perücke, die ihm in Huisum als Ersatz für die seinige dienen könnte, ist im Augenblick nicht disponibel, und so muß er sich denn, da der Gerichtstag nach des Rates Meinung nicht hinausgeschoben werden kann, bis dem Richter die Haare wachsen, wohl oder übel entschließen, glatzköpfig zu amtieren.

Nachdem man den Richter und seinen Schreiber sowie auch den revidierenden Beamten kennen gelernt hat, macht der 6. Auftritt mit den streitenden Parteien, der Anklage und dem corpus delicti bekannt.

Die eigentliche Handlung, auf welche die sechs ersten Auftritte vorbereitet und gespannt haben, beginnt mit dem 7. Auftritt. Der Haupteinschnitt liegt nach der 9. Szene; hinter der 9. Szene tritt eine Pause in der Gerichtsverhandlung ein, die durch ein Frühstück ausgefüllt wird; mit der 10. Szene beginnt der zweite Hauptteil der Verhandlung, der bis zur Schlußszene reicht. Diese Zweiteilung beruht nicht auf irgend einer Gewaltsamkeit, sondern auf dem Gange der Verhandlung. Das vorläufige Abbrechen der Verhandlung ist nötig, weil die Klägerin, um den Wahrheitsbeweis zu führen, eine neue Zeugin herbeirufen lassen muß. Der Aufbau des ersten Hauptteils zeigt sehr deutlich abgesetzte Glieder. Dem Beginn der öffentlichen Verhandlung geht ein Vorspiel voraus: Der Richter sucht, Böses ahnend, von Eva den Gegenstand der Klage zu erforschen. Nachdem er dann, mit den Worten: „So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf!" sich unter das Verhängnis beugend, die Verhandlung eröffnet hat, führt er den Prozeß nach den „nicht aufgeschriebenen", aber durch „bewährte Traditionen" überlieferten Ortsstatuten, das heißt, nachdem er in höchst umständlicher, formeller Weise die ihm bereits genau bekannten Personalien der Klägerin, der Frau Marthe, festzustellen versucht hat, stellt er in formlosestem, gewaltsamstem Verfahren den Gegenstand der Klage und den mutmaßlich Schuldigen fest. Wegen solchen Verfahrens zurechtgewiesen, beginnt er den Prozeß in formeller Weise zu instruieren. Die Rede der ihre Klage begründenden Klägerin, die Gegenrede des sich verteidigenden Beklagten und die Zeugenaussage und spätere Zeugnisverweigerung der Eve gliedern diesen Teil des Verfahrens in drei Abschnitte. Eine kleine sehr wirksame Pause in der Verhandlung tritt am Ende der 7. Szene ein und trennt so die beiden ersten, juristisch gleichartigen Abschnitte von dem dritten: Adam, der das Zeugnis der Eve fürchtet, sucht die Zeugnisablegung zu verhindern und spricht sich, just in dem Augenblick, wo sich die Parteien und ihre Behauptungen am schroffsten gegenüberstehen, für einen „Vergleich" aus. Diese Pause verstärkt die Spannung, mit der man dem Zeugnis der Eve entgegensieht. Im ersten Abschnitt gibt Frau Marthe eine episch behagliche Biographie des Kruges, unterbrochen von Zwischenbemerkungen Adams und Walters, die indes ihren Zweck, die Länge der Lebensbeschreibung abzukürzen, völlig verfehlen; darauf folgt

eine dramatische Erzählung der Szene in Evens Zimmer; der Schluß der Erzählung führt zu einem lebhaften Dialog, in dem der Richter die Zeugin Eve von einer Selbstberichtigung durch Einschüchterung abschrecken will. Im zweiten Abschnitt, der Vernehmung Ruprechts, bezeichnet die Stelle eine interessante Wende, in der Ruprecht seinen Verdacht gegen den Flickschuster Leberecht ausspricht: mit einem Schlage ändert sich nämlich dadurch das Benehmen des Richters gegen den Zeugen: hatte er vorher, als Ruprecht den Verdacht von sich abwälzte, kein grobes Scheltwort gespart, so ändert er nun auf einmal sein Benehmen, und Ruprecht ist ihm sein „Sohn" und ein „Blitzjunge". Das wichtigste dramatische Motiv des dritten Abschnitts liegt in der seelischen Lage der Eve: sie befindet sich in einem peinvollen Konflikt, da sie durch das Verschweigen des Täters sich in Unehren, durch seine Namhaftmachung aber (so muß sie glauben) den Geliebten in „ewiges Verderben" bringt. In einer Denkweise, die echt Kleistisch ist, hatte sie gehofft, ihr Bräutigam, der Ruprecht, werde ihr blindlings vertrauen und die Tat auf sich nehmen. Doch er zweifelt und will nur glauben, was er mit Händen prüft. So entlastet sie denn den Ruprecht und nimmt die Schande auf sich. Zugleich entlastet sie zum großen Ärger Adams den Leberecht. Eine positive Aussage aber verweigert sie, sodaß ihre Mutter eine andere Zeugin für ihre Anklage aufbringen muß.[1]) So endet der erste Hauptteil der Verhandlung scheinbar ohne bestimmtes Resultat; in Wahrheit aber hat (was dem Gerichtsrat nicht entgangen ist) die Verhandlung den untersuchenden Richter selbst belastet. —

Die zwischen den beiden Hauptabschnitten liegende Zwischenszene, die zehnte, hat ihre dramatische Pointe in dem eigenartigen Gegenspiel zwischen Walter und Adam; jeder von ihnen hat's auf den andern abgesehen: Adam will den Gerichtsrat zu eifrigem Trinken und damit zu einer rosigeren Stimmung bringen; der Gerichtsrat benutzt die Pause in den Verhandlungen, um in der Richtung seines gegen den Richter geschöpften Verdachts zu inquirieren. Beide betreiben ihre Sache mit Eifer. Besonders Adam, der bisher, in der Gerichtsverhandlung, verzögernd gewirkt hat, lenkt mit der Wendung: „Doch zur Sache" den Gerichtsrat zum Trinken, und mit den Worten: „Die Stunde rollt" sucht er das Trinktempo des Rats zu beschleunigen. Die von Walter über Tisch geführten Untersuchungen nehmen eine überraschende Wendung. Nachdem die an Adam, Frau Marthe und Ruprecht gerichteten Fragen den Gerichtsrat in seinem Verdacht bestärkt hatten — die Antworten der beiden letzteren bieten eine naheliegende Erklärung für den körperlichen Zustand des Richters — läßt er plötzlich allen Verdacht fallen, weil er den geringen Verkehr des Richters im Hause der Frau Marthe für eine seinen

[1]) Die Stelle, in welcher Frau Marthe den Verdacht eines von Ruprecht geplanten Fluchtversuchs ausspricht, wie auch der Dialog zwischen Ruprecht und Veit bringen etwas Schleppendes in den Schluß der 9. Szene und sind entbehrlich.

Verdacht beseitigende Gegeninstanz hält. Er beschleunigt jetzt selbst das Trinktempo: „Schenkt ein, Herr Richter Adam, seid so gut. Schenkt gleich mir ein. Wir wollen Ein's noch trinken." Adam ist auf dem Gipfel des Glücks. Da bricht über ihn die „Katastrophe" herein.

Der zweite Hauptabschnitt der Verhandlungen bringt die Schuld des Richters zu Tage. Von vornherein fungiert Adam bei den nunmehr beginnenden Verhandlungen nicht mehr als Richter; nur zum Schein, um das Ansehen des Gerichts zu wahren, fällt er noch die Sentenz. Offiziell leitet Walter die Untersuchung; in Wahrheit aber ist niemand anders als der Schreiber Licht die leitende Persönlichkeit. Durch eine eigentümliche Gestaltung von Spiel und Gegenspiel nimmt die Handlung einen sehr interessanten Verlauf. Von vornherein sehen nur zwei Personen ganz klar, Adam selbst und sein Schreiber Licht; von diesen sucht jener die Aufdeckung der Wahrheit auf jede Weise zu hemmen, dieser sie auf jede Weise zu fördern. Die Zeugin, Frau Brigitte, besitzt zwar die Kenntnis des ganzen Tatbestandes, doch verhindert sie der Aberglaube, den Tatbestand richtig zu deuten. Den Gerichtsrat umgekehrt verhindert seine Abneigung gegen die abergläubische Deutung den Wert der Zeugenaussage zu würdigen. Eigentümlich wirkt auf den Gang der Handlung der Wunsch des Gerichtsrats ein, die Würde des Amtes auch in der unwürdigen Person des Amtsträgers zu wahren. Seine Absicht wird zunächst an der frechen Hartnäckigkeit Adams und dann an der Empörung Eves zu schanden. Die Hartnäckigkeit Adams ist die Ursache, daß der Indizienbeweis gegen ihn immer erdrückender wird. Eves Empörung aber über seine Sentenz läßt sie endlich alle Bedenken beiseite setzen und gegen Adam Zeugnis ablegen. So kommt gegen den Willen des Gerichtsrats zu dem Indizienbeweis noch der Zeugenbeweis hinzu. Schließlich tritt auch die letzte Absicht Adams und der grobe Amtsmißbrauch heraus, mit dem er seine Absicht erreichen wollte. —

Die Kompositionsweise ist im „zerbrochenen Kruge" durchaus analytisch, wie dies aus der Natur des Stoffes folgt. Die Reihe der Ereignisse, um welche es sich handelt, ist vor Beginn der Handlung bereits geschehen und enthüllt sich nach und nach während der Verhandlung. Die einzelnen Glieder der Reihe werden zunächst ohne Zusammenhang miteinander enthüllt, bis dann endlich am Schluß auch das erste Glied und mit ihm der ganze Zusammenhang beleuchtet wird. Demgemäß richtet sich die Spannung auf das, was geschehen ist und was sich nun nach und nach enthüllt. Da indes Kleist den Richter zum Schuldigen gemacht hat, so ist der Zuschauer nicht nur auf das Resultat der Verhandlungen, sondern auch auf diese selbst gespannt, ja fast noch mehr auf diese als auf jenes. Der Dichter hat mit größter Kunst der Verhandlung den Charakter einer dramatischen Handlung zu geben gewußt. Auch Goethe erkennt an, daß sich das Talent des Dichters, das sich allerdings mehr nach dem Dialektischen hinneige, in der „stationären Prozeßform" „auf das wunderbarste" bekunde (Wilbrand S. 305). Dramatisch

ist von vornherein die Situation beim Anfang der Handlung. Die beiden vor Gericht erscheinenden Parteien stehen einander in der größten Leidenschaft gegenüber; ist doch das Wertobjekt nicht nur der zerbrochene Krug, sondern die Ehre der Eve; wahrlich eine πρᾶξις σπουδαία, mit Aristoteles zu reden. „Dein guter Name," sagt Frau Marthe zu Eve, „lag in diesem Topfe, und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen," und mit dem Topfe scheint, um Ruprechts Ausdruck zu verwerten, die Hochzeit zwischen ihm und Eve ein Loch bekommen zu haben. So sehr indes die leidenschaftliche Erregung Frau Marthes und Ruprechts vorwärts drängt, so bildet doch auch wiederum in dieser Gruppe die große Liebe Eves ein retardierendes Element: aus Liebe zu Ruprecht will sie lieber die Schande auf sich nehmen als den Täter nennen. Das heftige Wollen der Mutter stößt so auf das entschiedene Nichtwollen der Tochter. Aber auch wenn man auf die Gruppe der richterlichen Personen sieht, findet man einen ähnlichen Gegensatz der Willensrichtungen. Richter Adam hat alles Interesse, daß die Justiz irregeleitet und die Wahrheit nicht entdeckt wird, der Gerichtsrat und vor allem Licht dagegen wollen die Wahrheit ans Licht gebracht sehen, der eine um der Wahrheit willen, der andere um seiner selbst willen. Also auch hier Streben und Gegenstreben. Auch hier sind die Strebensziele wieder derart, daß sie die ganze Tatkraft in Anspruch nehmen: bei Adam handelt es sich um die Existenzfrage, bei Walter um die Wahrung des Rechts, bei Licht um die langerwartete Beförderung. — Daß aber diese Gegensätze der Willensrichtungen sich kräftig dramatisch ausleben, das ist bereits mit der Natur der Charaktere gegeben. Alle Hauptcharaktere sind dramatische Charaktere. Da ist zunächst der Richter Adam, ein Charakter, der das Maß von Tatkraft, das ihm gegeben ist, voll entfaltet, da kein Gewissensskrupel ihn behindert; versteckte Energie kennzeichnet den Schreiber; Besonnenheit und ruhige Festigkeit des Handelns den Gerichtsrat. In der bäuerlichen Gruppe besitzt Frau Marthe die Zähigkeit der Prozeßsucht und eine Tatkraft, die sie zu Tätlichkeiten neigen läßt; Ruprecht ist ein leidenschaftlicher, reizbarer Mensch, der auch die Faust gern zum Dolmetsch seiner Gefühle nimmt. Eve endlich, eine Natur, die bei weitem feiner angelegt ist als ihre Mutter und ihr Verlobter, ist in ihrem Wollen fast bis zuletzt während der Handlung gelähmt, doch besitzt sie die Kraft zu einem Nichtwollen, das die Überwindung bedeutender Widerstände voraussetzt.

Jenachdem das Komische entweder aus den Charakteren oder dem Schicksale, d. h. dem Spiele der List und des Zufalls, entwickelt wird, unterscheidet man Charakter- und Intriguenlustspiel (s. Vischer: Ästhetik III, 2 S. 1433 f.). Bei letzterem fällt der Nachdruck auf den Gang der Handlung, auf die dramatische Bewegung. Bei Kleist ist die Handlung mit größter technischer Sorgfalt zu vollkommener dramatischer Lebhaftigkeit entwickelt, wie eben gezeigt wurde; trotzdem ist „der zerbrochene Krug" als Charakterlustspiel zu bezeichnen, da das Ko-

mische überwiegend aus den Charakteren entwickelt wird; und zwar geschieht diese Entwicklung eben so, daß die Charaktere in bewegtem Spiel und Gegenspiel sich explizieren. — Sonach gehört „der zerbrochene Krug" der Gattung des Lustspiels an, die dem Wesen des germanischen Geistes besonders zusagt, und die auch um ihres dichterischen Wertes willen in unserer Wertschätzung immer wieder den Sieg über das Intriguenlustspiel davon tragen wird, das vor allem an den kombinierenden Scharfsinn Anforderungen stellt und Charaktere sowie Handlung als Mittel zur Herbeiführung komischer Situationen mißbraucht.

Das Komische kann nur dann aus den Charakteren entwickelt werden, wenn dieselben reich, d. h. ins einzelne hinein entfaltet sind. Während das romanische Intriguenstück nur typische Personen nötig hat und gebrauchen kann, ist der Stil des Charakterlustspiels individualisierend. Die Charaktere sind nicht Personifikationen einzelner Eigenschaften, vielmehr tritt an ihnen eine Mehrheit, eine Fülle von Einzelzügen heraus. Die Einzelzüge als solche und ihr Verhältnis zueinander, die Einheit des Charakters und die Vielheit seiner Eigenschaften sind Gegenstand des lebhaftesten Interesses. Die Personen des Charakterlustspiels wirken porträtartig.

Das Bild, das Kleisten zur Abfassung „des zerbrochenen Kruges" anregte, war mutmaßlich von einem niederländischen Meister. Im niederländischen Stil — diesen Stil im Gegensatz zu dem idealen Stil der großen Italiener genommen — sind auch die Kleistschen Charaktere gehalten. Gut niederländisch ist auch, nebenher gesagt, das Derbe im Ton. Wie sehr Kleist dem Typischen aus dem Wege geht, zeigt besonders die Gestalt, bei der die Versuchung zu typischer Behandlung sehr nahe lag, der Gerichtsrat Walter. Hier hätte sich der Dichter daran genügen lassen können, den Typus „Vorgesetzter" auszuprägen; er entfaltet in diesem Charakter aber eine individuelle Persönlichkeit. Dieser Amtsträger ist, wenn er seines Amtes waltet, nicht nur Amtscharakter, sondern er bleibt eine lebendige Persönlichkeit mit Stimmungen, Affekten usw. Er gerät in fast amtswidrigen Affekt über das abergläubische Gerede der Frau Brigitte, er erweist sich als ein feiner Weinkenner. Seine ganze Meisterschaft in der Kunst der Charakteristik aber erweist Kleist an der Figur seines Adam. Wie treibt er diesen unwürdigsten Vertreter der Justitia aus allen seinen Schlupfwinkeln heraus, bis wir endlich in alle Schmutzfalten seines Wesens sehen! Adam ist „Richter"; aber sein persönlicher Charakter steht im schreiendsten Widerspruch zu seinem Amtscharakter. Jede Szene des Lustspiels, kann man sagen, deckt diesen schreienden Widerspruch immer mehr auf. Der Dichter führt ihn in einer Situation vor, in der er den Streit der Parteien so leiten sollte, daß die Wahrheit zu Tage kommt; statt aber so dem Recht zu dienen, wendet er jedes Mittel, z. B. Einschüchterung der Parteien und Verleitung zu falscher Aussage, an, um die Wahrheit nicht an den Tag kommen zu lassen. Ein Virtuos ist dieser Förderer der Wahrheit in der Lüge. Er lügt

mit einer beispiellosen Dreistigkeit; seine Phantasie ist förmlich eingeschult für seine Lügereien und gibt ihm anschauliche Einzelzüge bereitwillig an die Hand. Von den Katzen, die in seiner Perücke zur Welt gekommen sein sollen, weiß er genau die Farbe anzugeben usw. Der letzte Beweggrund bei allem seinem Tun ist die Sucht nach grobsinnlichem Genuß; er ist ein Mensch „des Fleisches" schlechthin; soweit er Geist hat, stellt er ihn in den Dienst seines Fleisches.

Der individualisierenden Behandlung der Charaktere entspricht die individualisierende Behandlung der Sprache. Deutlich sondern sich die handelnden Personen auch der Sprache nach in die bäuerliche und in die richterliche Gruppe; nur daß Eve, entsprechend ihrer höheren Herzensbildung, eine gebildetere und Adam, entsprechend seiner Verbauerung, eine ungebildetere Sprechweise besitzen, als ihre bürgerliche Stellung erwarten läßt. Ein der volkstümlichen Redeweise glücklich abgelauschtes Merkmal der Sprechweise der Frau Marthe, Ruprechts und der Frau Brigitte ist die aus dem Wunsche, anschaulich zu schildern, hervorgehende Neigung zu großer Ausführlichkeit, namentlich zur Erwähnung nebensächlicher Umstände. Dahin gehört der genaue Bericht über stattgehabte Gespräche. Ein Beispiel bietet der Bericht Ruprechts (7. Auftritt): „Da sagt' ich: Vater, hört er? Lass' Er mich. Wir schwatzen noch am Fenster was zusammen. Na, sagt er, lauf'; bleibst Du auch draußen? sagt' er. Ja, meiner Seel', sag' ich, das ist geschworen. Na, sagt' er, lauf', um Elfe bist Du hier."

Besondere Merkmale sind der Redeweise der Frau Marthe eigen. So z. B. die Neigung zur Silbenstecherei. Veit sagt im 6. Auftritt, es werde sich alles vor dem Gericht „entscheiden"; darauf Frau Marthe: .... „Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden? Hier wird entschieden werden, daß geschieden der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil geb' ich noch die geschiednen Scherben nicht." Ferner bedient sie sich gern des bildlichen Ausdrucks; so, wenn sie z. B. die Hochzeit mit einem Krug, die Rede Ruprechts mit einem Marder vergleicht, der die Wahrheit erwürgt. — Richter Adams Redeweise ist durch die Mannigfaltigkeit der Töne, die er anzuschlagen weiß, charakteristisch. Er paßt sich dem an, mit dem er spricht: dem Gerichtsrat gegenüber spricht er im Ton der Unterwürfigkeit, den streitenden Parteien gegenüber steht ihm der Ton der Barschheit und Grobheit so gut wie der Ton der aufmunternden Freundlichkeit zur Verfügung. Gelegentlich weiß er auch „gebildet" zu sprechen; auch ist er redegewandt genug, um für seine üblen Absichten zweideutige Redewendungen zu finden.[1])

---

[1]) Nur an wenigen Stellen verfehlt der Dichter den Ton; so im 7. Auftritt, wo er Ruprechten, den Bauernburschen mit dem handfesten Redeton, von einer abendlichen Begegnung mit Eve sagen läßt: „Sieh da, da ist die Eve noch! sag' ich, und schicke freudig Euch, von wo die Ohren mir Kundschaft brachten, meine Augen nach — Und schelte sie, da sie mir wiederkommen, für blind und schicke auf der Stelle sie zum zweitenmal, sich besser umzusehn, und schimpfe sie nichtswürdige Verleumder" usw. Offenbar hat sich der Dichter hier von der Schönheit des shakespearisch gedachten Bildes bestimmen lassen.

Die Größe der Beanlagung Kleists für das Komische läßt sich daraus erkennen, daß er von den Charakteren aus alles mit der vis comica durchdringt. Voll Komik ist nicht nur der Gang der Handlung, voll Komik sind auch die Situationen, sowohl die, welche man miterlebt, als auch die, welche der Dichter mit der größten Anschaulichkeit beschreiben läßt; ebenso durchdringt der Dichter den Dialog, die Erzählungen und Beschreibungen mit Komik, ja sogar die einzelnen Namen und Worte werden komisch gestaltet. Der Gang der Handlung erhält seinen komischen Grundzug dadurch, daß der „Richter Adam" zu einem Tun (der Verhandlung) veranlaßt wird, dem er sich als „Richter" nicht entziehen kann, als „Adam" mit aller Kraft entziehen will; er ist in einer Person Träger der Handlung und der Gegenhandlung. Heiterste Situationskomik ist z. B. über den 2. Auftritt ausgegossen. Der Dialog gewinnt z. B. im 7. Auftritt an der Stelle viel Komik, wo der Gerichtsrat mit einem energischen „Weiter! weiter!" Ruprecht zu einer Abkürzung seiner Rede veranlassen will, dieser aber mit größter epischer Behaglichkeit fortfährt. Ein Muster komischer Erzählung und Beschreibung liefert Frau Marthe in ihrem Bericht vom Kruge. Die Spitze der Komik liegt hier in der Gegenüberstellung des Einst nnd des Jetzt; mit innerlicher Entrüstung malt Frau Marthe aus, wie der Sinn der Bilder auf dem Kruge durch den Fall verderbt worden ist. So sagt sie: „Dort wischten . . . sich der Franzen und der Ungarn Königinnen gerührt die Augen aus; wenn man die eine die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben, so ist's, als weinete sie über sich." Auch die Namengebung ist komisch; Beispiele sind: „Muhme Schwarzgewand", „der würd'ge Holzgebein", die Ortsnamen: „Holla", „Hussahe", die Zusammensetzung „Rhein-Inundations-Kollekten-Kasse".

Das Schicksal des „zerbrochenen Kruges" auf der Bühne ist ein Kapitel in der Martyrologie, zu der die Darstellung der zweiten Hauptperiode von Kleists Leben mehr und mehr werden muß. Goethe war es, der das Stück für die Weimarer Bühne annahm, und hier ist es denn auch — am 2. März 1808 — durchgefallen. Für den, der einerseits den Stil des Kleistschen Lustspiels, anderseits den Stil der Weimarer Schauspielkunst kannte, dürfte ein Mißerfolg nicht verwunderlich gewesen sein: ein Werk, das (wie gezeigt) eine so scharfe, typisch reine Ausprägung des charakteristischen Stils ist, vertrug nicht die Darstellung mit den Kunstmitteln einer Schauspielkunst klassisch idealer Stilrichtung. Schauspielerische Form und dichterischer Inhalt standen im grellsten Gegensatz. Z. B. spielte Becker nach dem Berichte Genasts, seines Kollegen, den Adam so „breit und langweilig, daß selbst seine Mitspieler die Geduld dabei verloren". Schleppendes Tempo aber muß dem „zerbrochenen Kruge" nicht nur in Szenen wie der zweiten verhängnisvoll werden, in der das Zeitmaß der Ereignisse ein sehr schnelles und der Dialog in sehr charakteristischer Weise zerhackt ist, sondern im ganzen Stück, da die Handlung im allgemeinen nur langsamvorrückt. War somit

ein Mißerfolg auch unausbleiblich, so ist Goethe an der Größe des Mißerfolges schuld. Er teilte nämlich für die Aufführung das Stück in drei Akte; „ein Mangel an theatralischer Einsicht" (Bulthaupt), wenn man einen milden Ausdruck gebrauchen will. Zwar hat ja das Lustspiel hinter dem 9. Auftritt einen Einschnitt; da indes die Handlung des 10. Auftritts sich ohne irgend eine Pause an das Vorhergehende anreiht, ja der 10. Auftritt sich geradezu als eine meisterhafte Ausfüllung der Zeit darstellt, die mit dem Herbeischaffen der neuen Zeugin vergeht, so ist auch hier ein Aktschluß ein Unding. Den zerbrochenen Krug, dies bei vollkommener Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung in lebhaftem Zeitmaß zu spielende Lustspiel, in drei Aufzüge zu zerreißen heißt einen Krug — in drei Scherben zerschlagen.[1])

4. Penthesilea.[2]) Die Penthesilea wurde in Königsberg angefangen, fortgeführt — im Fort Joux und vollendet in Dresden. Im Anfang des Jahres 1807 entschloß sich Kleist, von Königsberg nach Dresden überzusiedeln. Seinen Plan durchkreuzte der französische General Clarke, der Kommandeur von Berlin: Kleist wurde Ende Januar in Berlin mit zwei Freunden, die aktive Offiziere waren, verhaftet. Vielleicht hatte Kleist nicht so ganz Unrecht, wenn er meinte, es habe nicht drei Menschen gegeben, die den Franzosen in jenen Tagen hätten gleichgültiger sein können, als er und seine Freunde; anderseits aber muß anerkannt werden, daß drei Männer, von denen zwei aktive Offiziere und einer ein ehemaliger Offizier war, dem General Clarke wohl verdächtig erscheinen konnten. Die drei wurden von Berlin nach Joux, einem auf der Straße von Neufchatel nach Paris am nördlichen Abhang des Jura gelegenen Schlosse geschafft. Kleist war, nach seinem der Schwester von Marburg aus gegebenen Bericht, derjenige unter den drei Reisegefährten, der die Gewalttat am leichtesten verschmerzte; hoffte er doch, seine literarischen Pläne in Joux ebenso gut ausführen zu können, als anderswo. „Bekümmere Dich also meinetwegen nicht übermäßig, ich bin gesunder, als jemals, und das Leben ist noch reich genug, um zwei oder drei unbequeme Monate aufzuwiegen" — schreibt er der Schwester; ein Beweis, wie sehr sein Stimmungsleben von seinem Dichten abhängt.

Vorerst fehlten allerdings in Joux die äußeren Bedingungen zur dichterischen Arbeit, denn die Gefängnisse, in denen man die Gefangenen unterbrachte, waren ohne Licht und Luft. Nach einigen Vorstellungen überließ man ihnen indes bessere Wohnungen und gab ihnen größere Freiheit. Die Freude an der romantischen Umgebung, vor allem aber die Freude am dichterischen Schaffen erzeugten in Kleists Seele eine be-

[1]) Goethe selbst machte für den Mißerfolg verantwortlich, „daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer durchgeführten Handlung fehlte".

[2]) Die „Penthesilea" soll eine eingehendere Behandlung erfahren, weil sie die Form der Tragödie, deren Handlung in der immanenten Entwicklung der Leidenschaft besteht, in typischer Reinheit erkennen läßt.

hagliche Stimmung. Im April wurden die Gefangenen vom Kriegsminister, bei dem sie vorstellig geworden waren, aus dem Fort entlassen und als Kriegsgefangene nach Chalons sur Marne geschickt; dort saßen sie zwar mit völliger Freiheit, aber auf ihr Ehrenwort. Da man ihnen hartnäckig den Sold verweigerte, den die anderen Kriegsgefangenen bezogen, war ihre äußere Lage sehr unerquicklich; doch kann Kleist noch der Schwester schreiben: „Daß übrigens alle diese Übel mich wenig angreifen, kannst du von einem Herzen hoffen, das mit größeren und mit den größesten (ohne Zweifel eine Anspielung auf den Zusammenbruch" im Herbst 1803) auf das innigste vertraut ist." Als indes trotz der energischen Bemühungen Ulrikes und anderer der Tag der Heimkehr Monat um Monat sich hinausschob, da sank Kleists Stimmung mehr und mehr. Ein Hauptgrund für das Sinken der Stimmung mag noch besonders hervorgehoben werden. Solange Kleist in der Weltabgeschiedenheit von Joux den politischen Verhältnissen entrückt war, konnte er sich auch innerlich gegen dieselben isolieren. Als er jedoch in Chalons durch seine Umgebung und die Zeitungen der großen Welttragödie wieder nahegerückt war, da spürte er, wie innig er trotz der Zurückgezogenheit seiner Lebensweise mit seiner Zeit verknüpft war. Jetzt wagt er, weil alles im Elend daniederliegt, nicht einmal den Gedanken, glücklich zu sein (s. den Brief an seine Gönnerin, Frau von Kleist; bei Wilbrandt S. 256). Der Schwester gegenüber bezeichnet er seine Lage unter den Menschen in Chalons, die von Schmach und Elend niedergedrückt waren, als die widerwärtigste. Bei dieser inneren Situation ist noch eine Bemerkung von besonderem Interesse, die sich in dem eben angeführten Briefe an Frau von Kleist findet. In Königsberg hatte Kleist, obwohl von der Not des Vaterlandes gewaltig erfaßt, doch seine poetische Stimmung von der Beeinflussung durch seine nationale Empfindung frei erhalten können. Jetzt schreibt er: „Ich arbeite, wie Sie wohl denken können; jedoch ohne Lust und Liebe zur Sache. Wenn ich die Zeitungen gelesen habe, und jetzt, mit einem Herzen voll Kummer, die Feder wieder ergreife, so frage ich wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei" Die Lösung des hier sich aussprechenden Zwiespalts im Dichtergemüt kann nur darin liegen, daß der Dichter mit seiner Dichtkunst nicht mehr die Zeit der Zeit überläßt, sondern mit seiner Dichtkunst handelnd in sie eingreift. — Hinter der allgemeinen Not tritt dem Dichter wiederum die eigene Notlage zurück. Zwar war die augenblickliche Notlage durch einen Wechsel Ulrikes und durch die nun endlich erfolgende Zahlung des Traktaments der kriegsgefangenen Offiziere beseitigt; aber trostlos gähnte dem Gefangenen die Zukunft entgegen, da die traurige Lage des Buchhandels die Durchführung seiner Absicht, von dem Ertrage seiner Feder zu leben, ganz außerordentlich erschweren mußte; hatte doch eben noch Rühle das Manuskript für den Amphitryon, das ihm unter anderen Verhältnissen das Dreifache wert gewesen wäre, für 24 Louisdor verkaufen müssen. Trotzdem schreibt Kleist an Ulrike, es sei widerwärtig, unter Verhältnissen wie den bestehenden von seiner eigenen Not zu reden. „Menschen

unserer Art," ruft er aus, „sollten immer nur die Welt denken!" (39. Brief).

Endlich, in der Mitte des Juli, schlug der Tag der Heimkehr. Kleist hatte in Chalons Ulrike den Vorschlag gemacht, sie möge mit ihm zusammenziehen; es drückte ihn nämlich sehr, daß Ulrike um seinetwillen sich in eine abhängige Stellung begeben hatte. Aber so sehr er durch wirtschaftliche Berechnungen und durch die Eröffnung des Augenblicks auf gemeinsames Glück[1]) sie dazu reizte, es noch einmal mit ihm zu versuchen, sie ging auf seinen Plan nicht ein. Und so siedelte sich Kleist im Herbst 1807 in Dresden an. — —

Gelegentlich äußerte Goethe, es sei ihm niemals gelungen, ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und er habe sie darum lieber vermieden als aufgesucht. Aus Furcht vor diesem pathologischen Interesse schrak er schon vor dem bloßen Unternehmen, eine wahre Tragödie zu schreiben, zurück; er war überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könnte (Brief an Schiller vom 9. Dezember 1797). Wie wenig Kleist, der geborene Tragiker, dem pathologischen Interesse aus dem Wege ging, bezeugt eine Erzählung seines Freundes Pfuel. Als dieser einst in Dresden seiner Gewohnheit gemäß den Freund besuchte, fand er ihn den Kopf aufgestützt und in einem Strom von Tränen. Auf die Frage nach dem Grunde dieser Seelenerregung brachte Kleist nichts als die Worte hervor: „Nun ist sie tot"; gemeint war die Penthesilea (Wilbrandt S. 260). Die Quelle des pathologischen Interesses zeigt eine Stelle aus einem Briefe Kleists, der mutmaßlich an Frau von Kleist gerichtet ist: „Unbeschreiblich rührend ist mir Alles, was Sie mir über die Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Man kann die Penthesilea ein Bekenntnis nennen, wie man Goethes dichterisches Schaffen eine Konfession zu nennen pflegt. Aber während Goethe sich von der pathologischen Nachwirkung seiner persönlichen Erlebnisse befreite, indem er diese Erlebnisse dichterisch formte, wirkte bei Kleist auch das dichterische Bild des persönlich Erlebten erregend.

Indes ist es methodisch nicht zu billigen, wenn die Auslegung der Penthesilea von Kleists persönlichen Erfahrungen ausgeht, da so das Kunstwerk, das sein Leben in sich selstbst hat, leicht unter einem falschen Gesichtswinkel angesehen werden kann.

Gang der Handlung. Ein Gespräch zwischen Odysseus, Diomedes und Antilochus, von denen jene zu dem gegen die Amazonen kämpfenden Heere gehören, dieser eben mit Botschaft von Agamemnon angelangt ist, unterrichtet über die Situation der Tragödie. Auf einer Schlachtebene

---

[1]) Er schrieb der Schwester: Vergleiche mich nicht mit dem, was ich Dir in Königsberg war. Das Unglück macht mich heftig, wild und ungerecht; doch nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres, als Dein Bruder, wenn er vergnügt ist" (40. Brief).

am Skamandros kämpfen die Heere der Amazonen und der Griechen, zwei erbosten Wölfen gleichend, die sich ineinander verbissen haben, einen Tag für Tag sich erneuernden wütenden Kampf. Der Bericht der Augenzeugen, Odysseus und Diomedes, vereinigt das Interesse auf die Königin der Amazonen, Penthesilea. Odysseus malt mit aller Anschaulichkeit den Moment, in welchem Penthesilea zum ersten Male Achill erblickte; er schildert, wie bei dem Anblick des Peliden jäh aufflammende Glut ihr Antlitz überstrahlte und wie sie dann in voller Selbst- und Weltvergessenheit in die Anschauung des Helden versank. Diomedes berichtet darauf von der sonderbaren „Wut", mit welcher die Königin Achill im Kampfesgetümmel sucht; als ob ein Haß gegen den Helden das Herz der Königin erfüllte, will's Diomedes scheinen; und doch war er auch wiederum Zeuge, wie sie dem Helden sein Leben, das in ihre Hand gegeben war, als ein Geschenk zurückgab. An den Bericht von den früheren Kämpfen reiht sich in der 2. Szene der Bericht vom Anfang eines neuen Kampfes, dessen Ende der Zuschauer selbst in der 3. Szene miterlebt. Eine spannende Handlung ist es, von welcher der „Hauptmann" in der 2. Szene berichtet. In einem neuen Kampfe zwischen Griechen und Amazonen haben die ersteren fliehen müssen; unter den Fliehenden ist der letzte Achill. Schon glauben die Seinen ihn gerettet, da bäumt plötzlich sein Viergespann vor einem Abgrund zurück, Pferde und Wagen stürzen, Achilles selbst wird in den Fall verstrickt. Noch ehe die Verwirrung beseitigt ist, sprengt Penthesilea ins Geklüft und versperrt mit ihren Amazonen dem Helden jeden Rettungsweg. Trotz aller Bitten der Amazonen sucht Penthesilea in glühender Begier auf ihrem Rosse den steilen Felsen zu erklimmen, auf dem Achilles' Gespann zu Falle kam. Endlich, nach manchem vergeblichen Versuch, schwingt sie sich dem Felsen näher, auf einen Granitblock. Doch hier gibt's kein Vorwärts und kein Zurück; Roß und Reiterin stürzen in die Tiefe. Aber beide bleiben unverletzt, und ein neues Klimmen beginnt. Inzwischen hat Achills Wagenlenker sein Gefährt wieder geordnet; eben wendet er die Pferde, da erspähen die Amazonen einen Pfad, der sanft zum Gipfel führt. Die Königin rast den Pfad hinauf; Achilles entweicht mit den Rossen. Hier, an entscheidender Stelle, bricht der Bericht des Hauptmanns ab, denn die Felsgründe haben ihm den weiteren Verlauf entzogen. Aber nur wenige Augenblicke bleibt der Zuschauer im Ungewissen über das Geschick Achills; durch das Kunstmittel der „Teichoskopie" macht ihn der Dichter zum Zeugen des Weiteren. Ein Myrmidonier sieht über den Rücken eines Berges das Gespann des Peliden emporsteigen. Schon jubeln die Griechen Triumph, da wird (wiederum eine überraschende Wende!) auf der Spur Achills — Penthesilea sichtbar. Näher und näher fliegt sie an ihn heran, schon trifft ihn ihr Schatten, da reißt er „urplötzlich" das ganze Gefährt herum, Penthesilea aber stürzt über einen Feldstein, über sie zum Knäuel ihre Jungfrauen. In der 4. Szene suchen Odysseus und Diomedes den Achilles, nachdem sie ihm alles Lob

wegen seiner meisterhaften Fahrt gespendet haben, zur Rückkehr ins Griechenlager zu bestimmen; vor Troja soll mit den Amazonen der Entscheidungskampf gekämpft werden. Achilles' Gedanken aber sind weitab von dem, was ihm die beiden vorstellen; er hört nicht einmal, was ihm die beiden in längerer Rede sagen. Als er aber endlich versteht, was man von ihm will, setzt er dem Willen Agamemnons und des Feldherrnrats seinen Willen entgegen: erst dann wird er ins Lager zurückkehren, wenn er Penthesilea häuptlings durch die Straßen schleifen kann. Hat die 4. Szene einen Einblick in die Seele Achills gewährt, so enthüllt die 5. Szene die Triebkräfte in der Seele der Königin, und zwar in einem Gespräch mit den Ihrigen, die mit ihr dasselbe versuchen, was eben Odysseus und Diomedes mit Achill versucht haben. Aber wie der Versuch der beiden Griechenführer ohne Erfolg war, weil den Achill eine übermächtige Leidenschaft regiert, so lenken auch die Amazonen den leidenschaftlichen Willen der Penthesilea nicht um eine Linie von seiner Richtung ab. Sie will den Übermütigen zu ihren Füßen sehen, der ihr das „kriegerische Hochgefühl" verwirrt hat; sie will den Kranz, der ihre Stirn umrauscht, erfassen. Wie Achill die Forderungen der Allgemeinheit mißachtet, so gilt auch der Königin die Gefahr nichts, in die sie das ganze Heer stürzt, die Gefahr, daß der reiche Gewinn der bisherigen Siege verloren geht. In heftiger Leidenschaft verstößt die Königin sogar die vertraute Freundin. Die Nachricht von Achills Nahen läßt die Flamme der Kampfesleidenschaft im Herzen der Königin hoch auflohen. Nach Kampf und Sieg verlangt es auch Achilles, aber während Achilles Penthesilea vernichten will, will sie ihn kämpfend sich gewinnen.

Zwischen den Aufbruch der beiden Gegner zum Kampf und den Kampf selbst schiebt sich eine idyllische Szene ein. Eine Schar junger Mädchen, mit Körben voll Rosen, nahen der Oberpriesterin der Diana; man erfährt, daß die Rosenkränze, welche die Jungfrauen zu winden sich anschicken, für die Gefangenen zur Verherrlichung des Sieges der Amazonen gewunden werden. Das Idyll findet ein jähes Ende durch die Nachricht, die eine „Hauptmännin" von dem Wiederausbruch des Kampfes bringt. Den Verlauf des Kampfes erfährt man (in der 7. und 8. Szene) zunächst durch die Meldungen der Amazonen, die auf einen Hügel gestiegen sind (also wiederum das Kunstmittel der Teichoskopie), dann durch den Bericht einer „Obersten". Das Ergebnis des Kampfes ist die Niederlage der Penthesilea; ein Speerwurf Achills hat sie vom Roß geschleudert. Aber fallend hat sie gesiegt: vom Blick der Sinkenden getroffen, ist Achill von heißer Liebe zu ihr ergriffen; ohne Waffen folgt er den Amazonen nach, die Penthesilea aus dem Kampfe führen. „Ein Bild des Jammers", erscheint Penthesilea (in der 9. Szene) auf der Bühne. Die Gefährtinnen beschwören sie, zu fliehen, aber ihre Seele ist von dem Gedanken gebannt, daß Achill es über sich vermocht hat, sie zu verwunden. Nach einiger Zeit ringt sie sich Fassung ab und ist bereit zu fliehen. Da erblickt sie die Rosenkränze, die sie selbst zu winden befohlen hatte,

als sie im vorigen Kampfe Achills sicher zu sein glaubte. Sie verflucht in aufflammendem Zorne ihre eigene „schnöde Ungeduld“ und zerhaut die Kränze, die ihr ein Hohn auf ihre Niederlage scheinen. Von neuem drängen die Gefährtinnen zur Flucht; aber ihre Seele ist matt bis zum Tode; sie will bleiben und sich der Rache des Peliden preisgeben, von dessen plötzlicher Sinneswandlung sie noch nichts weiß: „Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt“ — das ist die Stimmung ihrer Seele. Schon ist Prothoe entschlossen, mit der Königin, die ihr Gefühl festhält, zu bleiben, da regt sich in Penthesilea der Gedanke an Flucht; eilfertig entwirft ihr die Vertraute einen Plan, wie sie den Kampf dann von neuem aufnehmen könne. Aber die neuaufkeimende Tatkraft wird von dem Gefühl der Ohnmacht niedergedrückt: „Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten, hab' ich getan, Unmögliches versucht, mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt; der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt: begreifen muß ich's — — und daß ich verlor“ — so bekennt sie der Vertrauten.

Von neuem kämpft Prothoe gegen das Schwächegefühl an; aber indem sie ihren Plan weiter entrollt und der Königin verlockende Perspektiven auf endliches Glück auftut, verwirrt sich Penthesileas Sinn: während sie unverwandt in die Sonne schaut, wird ihr Helios, dem der Geliebte in seiner Funkelpracht gleicht, das Ziel ihres verlangenden Wunsches; doch gesteht sie ein: „Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.“ In dem Bewußtsein der Ohnmacht rafft sie sich zur Flucht auf. Plötzlich schießt durch ihr sinnverwirrtes Haupt der Titanengedanke, den Ida auf den Ossa zu wälzen und dann den Sonnengott bei seinen Flammenhaaren zu sich herniederzuziehen. Kaum hat sie diesen Gedanken mit der Logik des Wahnsinns zu Ende gedacht, so glaubt sie in dem Strom, der zu ihren Füßen rollt, den Geliebten zu sehen, und will ihm in die Arme sinken. Nun senkt sich tiefe Ohnmacht über den wirren Geist der Königin; „leblos wie ein Gewand“ fällt sie zusammen. Alsbald naht der waffenlose Achill, den die Amazonen vergebens zurückzuhalten sich bemühen, da Penthesilea ihnen verboten hat, den Helden zu verwunden. Auch Diomedes und Odysseus mit dem Heere nahen; durch Flucht entrinnen die Amazonen der Einschließung. Nur Penthesilea und Prothoe mit einem kleinen Gefolge bleiben in der Hand Achills zurück (10.—12. Szene). Durch ihre Bitte erreicht Prothoe von dem liebenden Helden leicht, daß er, um den Geist der Wiedererwachenden nicht plötzlich vor die Tatsache ihrer Niederlage zu stoßen, zunächst aus ihrem Gesichtskreis verschwinden und erst dann sie als seine Gefangene beanspruchen will, wenn ihr Geist dazu gerüstet ist (13. Szene).

In Prothoes Armen erwacht die Königin; was sie in Wirklichkeit erlebte, hält sie für einen entsetzensvollen Traum und freut sich nun der Wirklichkeit, die freilich nur ein Traum ist, den schonende Liebe sie träumen läßt. Da fällt ihr Auge auf Achill, Entsetzen ergreift sie, aber

nur auf Augenblicke, bis sich Achill als Besiegten bekennt. Und nun bricht die Königin in einen Dithyrambus der Freude aus; Prothoe, die mit Entsetzen sieht, wie auch die Freude die Königin zum Wahnsinn hinreißt, will die Königin von dem erträumten Glück in die harte Wirklichkeit zurücklenken; aber die Königin hört, tief in das Glücksgefühl versenkt, nicht, was sie sagt. Sie windet Rosenkränze und befiehlt den Siegesgesang (14. Szene). In einer Szene voll zarter Poesie zwischen Penthesilea und Achill (der 15.) wird jene ihres Besitzes froh, Achill aber erfährt aus dem Munde der Geliebten von dem finsteren Gesetze, nach dem sie mit dem Schwerte den Geliebten sich erwerben muß, von der Gründung des Amazonenstaates durch die große Tanais und der Fortpflanzung dieses Staates durch die Kriegszüge der Jungfrauen: eine ganze Märchenwelt bauen ihm die Schilderungen der Geliebten auf. Zuletzt erzählt sie ihm auch die Geschichte ihrer Liebe. Eine Wende, die das Kriegsglück inzwischen genommen hat, macht dem Liebesidyll plötzlich ein Ende. Das Herandrängen der siegreichen Amazonen zwingt Achill, den Traum Penthesileas zu zerstören; außer sich gebracht, ruft sie die Götter um Vernichtung an. Vergebens versucht sie Achill durch süßlockende Rede bei sich zurückzuhalten; aber auch er vermag nicht die Königin den siegreichen Amazonen zu entreißen (16.—18. Auftritt.) — Mit Triumphgeschrei begrüßen die Amazonen die gerettete Königin; die aber verflucht den „schändlichen" Triumph, der ihr den Geliebten gekostet hat. Da gießt die Oberpriesterin über Penthesilea die vollen Schalen ihres Zornes aus: Penthesilea muß hören, was sie verschuldet hat, auch daß durch ihre Schuld alle Gefangenen verloren gegangen sind; Schamgefühl, verstärkt durch das Bewußtsein, das Verschulden an der Gesamtheit nie wieder gutmachen zu können, erfüllt ihr Herz (19. Szene). In dieser Stimmung hört Penthesilea die Botschaft Achills, der sie zu neuem Kampfe herausfordert. Zunächst steht sie vor dieser Botschaft wie vor etwas Unfaßbarem, etwas Unmöglichem, dann ergreift sie der furchtbare Schmerz, daß sie der zum Kampfe ruft, der sie zu schwach weiß; zuletzt gebiert dieser Schmerz den wildesten Haß, und der Haß gibt ihr die verlorene Kraft zurück. Unter rollendem Donner ruft sie, gegen alle Bitten taub, die vernichtenden Schrecken des Krieges, die Elefanten, die Sichelwagen, die Hunde, herbei; endlich fleht sie, mit allen Zeichen des Wahnsinns niederknieend, in einem entsetzlichen Rachegebet, den „Vertilgergott" Ares an (20. Szene). Zwischen den Aufbruch zum Vernichtungskampf und den Bericht von diesem Kampfe schiebt der Dichter eine Szene ein, die unter den Griechen spielt. Man lernt nun die Absicht kennen, die Achill bei seiner Herausforderung hatte. Der, gegen den Penthesilea zu tötlichem Ernstkampf ausgezogen ist, will nichts als einen Scheinkampf, der „Grille" zuliebe, die ihr heilig ist; der, gegen den die Königin alle Schrecken des Krieges aufgerufen hat, lebt in der verhängnisvollen, auch durch die Nachricht vom Heranziehen der Königin nicht zu erschütternden Gewißheit, sie werde lieber gegen sich selbst als

gegen ihn wüten. Diomedes und Odysseus stehen dem Entschluß Achills verständnislos gegenüber, doch wagen sie nicht ihm ernstlich zu widerstehn; dem Hinweis auf die Pflichten gegen die Gesamtheit antwortet Achill mit der schroffen Erklärung seiner Gleichgültigkeit gegen den ganzen Helenenstreit (21. Szene). Triumphgeschrei hinter der Bühne kündet in der folgenden Szene den Priesterinnen und Amazonen den Fall des Achill an; noch wenige Augenblicke der Freude, und dann erschaut eine Amazone vom Hügel das gräßliche Bild: Penthesilea zerreißt gemeinsam mit ihren Hunden die Glieder Achills Was vor und nach dem Fall Achills geschehn, erzählt Meroe mit grausiger Genauigkeit und Deutlichkeit (22. und 23. Szene). Vom Wahnsinn umnachtet, mit Nesseln bekränzt, erscheint nun Penthesilea, und mit ihr das Grausen. Nachdem sie ihre schreckliche Beute vor die Oberpriesterin hat niederlegen lassen und ihr Schießzeug wieder geordnet hat, erwacht sie unter den Händen der Gefährtinnen aus der Umnachtung ihres Sinns. Sie wähnt sich im Elysium, und als ihr Prothoe den Wahn benimmt, ist sie in dem Wahne, den Peliden sich überwunden zu haben, selig. Nach und nach kommt sie nun zu dem Bewußtsein dessen, was geschehen ist und was sie getan hat; zuletzt liegt das Gräßliche ihr ganz vor Augen. Nun nimmt sie Abschied von allen; dabei flüstert sie der Prothoe zu: „Im Vertraun ein Wort, das niemand höre: Der Tanais Asche, streut sie in die Luft.“ Sie stirbt, indem sie sich mit dem Gefühl ihrer Tat durchdringt. Prothoe aber schreibt unter die Tragödie ihres Herzens die Worte: „Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte. Die abgestorbene Eiche steht im Sturm; doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder, weil er in ihre Krone greifen kann.“

Der Aufbau der ohne Akteinteilung in 24 Szenen verlaufenden Tragödie ist sehr einfach. Für den Gang der Handlung sind die drei Kämpfe zwischen Achill und Penthesilea entscheidend. Danach ergibt sich eine Dreiteilung. Der Anfang umfaßt die 1.—3., die Mitte die 4.—19. und das Ende die 20.—24. Szene. In der ersten Szenengruppe führt die 1. Szene in die bereits in der Vergangenheit abgeschlossenen Kämpfe ein; die 2. versetzt durch Erzählung in einen noch in der Gegenwart ablaufenden Kampf, die 3. macht den Zuschauer zum Zeugen vom Abschluß dieses Kampfes. Der Höhepunkt liegt in dem Momente, wo Achill die Königin zu Fall bringt. Bisher hat der Zuschauer von den beiden Hauptpersonen nur gehört. — In der mittleren Szenengruppe bezeichnet der 13. Auftritt eine entscheidende Wende, insofern Prothoe hier den Achill zu der Täuschung überredet, durch die Penthesilea auf den Gipfel des Glücks gehoben wird; die 10.—12. Szene sind als Vorszene zu der in der 13. beginnenden Szenenfolge zu rechnen. Die erste Szenenfolge in der mittleren Szenengruppe wird mit zwei Parallelszenen eröffnet: Achilles und Penthesilea brechen, alle Hemmungen beiseite schiebend, voll heißer Kampfesleidenschaft zum Streite auf: Penthesilea steht auf der Höhe des kriegerischen Hochgefühls. Es

folgt die idyllische Zwischenszene. Nun vollzieht sich der Glücksumschlag: Penthesilea wird besiegt. Die 9. Szene zeigt Penthesilea in der Tiefe ihres Schmerzes. In der zweiten Szenenfolge bewirkt die Täuschung Penthesileas einen Rückumschlag zu seligem Glücksgefühl, das sich ihr dann wiederum durch die Erkenntnis der Wirklichkeit in tiefen Schmerz wandelt. — Die letzte Szenengruppe bringt die Katastrophe. Wiederum eröffnen zwei Parallelszenen die Handlung: Penthesilea und Achill brechen zum Kampfe auf; aber während in den Einleitungsszenen der mittleren Gruppe Penthesilea von Liebe zu Achill und Achill von dem Verlangen, Penthesilea zu vernichten, erfüllt war, ist jetzt bei beiden die Gesinnung umgekehrt; und zwar schließt der Seelenzustand Penthesileas den Umschlag von Haß in Liebe, den früher Achill erfahren hatte aus. Der Verlauf der Katastrophe ist ein dreigliedriger: Die von Penthesilea falsch gedeutete Herausforderung Achills versenkt ihre Seele in Wahnsinn, im Wahnsinn tötet und zerfleischt sie den Achill, die Erkenntnis des im Wahnsinn Getanen tötet sie selbst.

Der Bau der Tragödie ist mithin sehr schlicht und einfach. Namentlich tritt die Einfachheit durch den Parallelismus zwischen der mittleren und der letzten Szenengruppe hervor: beidemal eröffnen die Handlung zwei Parallelszenen von verwandtem dramatischem Inhalt; beidemal schiebt sich zwischen den Auszug zum Kampf und den Beginn des Kampfes eine Szene, in der die Oberpriesterin die führende Rolle hat; beidemal folgt dann die Kampfesszene, deren Verlauf dem Zuschauer auf dieselbe Weise bekannt wird; beidemal eröffnet der Dichter hierauf einen Einblick in die Seele der aus dem Kampf heimkehrenden Helden; beidemal erwacht Penthesilea im Arme Prothoes zum Bewußtsein der Wirklichkeit; endlich ist beidemal Achill die Ursache ihrer leidenschaftlichen Empfindungen. Auch durch die fortgesetzte Verwertung des dramatischen Motivs der Peripetie erhält der Aufbau der Handlung eine große Einfachheit. Kann man bisher noch von schlichter Einfachheit reden, so muß man es doch geradezu eintönig nennen, wenn Kleist dreimal in derselben Weise, d. h. mit denselben Mitteln (Teichoskopie und Botenberichte), den Hergang des Kampfes zur Kenntnis des Zuschauers bringt.

Einfach wie die Bauart der Tragödie ist auch die Fabel und die Motivierung. Das Thema der Tragödie, die Liebe Penthesileas zu Achill, wird in einfacher, nichtverzweigter Fabel behandelt. Die Motivierung ist einfach, weil es einfache, elementare Gemütskräfte sind, die ins Spiel gesetzt werden: Liebe, Haß und Kampfesleidenschaft. Nur durch einen Gewaltstreich, der technisch durchaus zu tadeln ist, hat Kleist für die einfache Handlung die denkbar einfachsten Schauplatzverhältnisse gewonnen. Er stellt die Einheit des Ortes her, indem er auf demselben Schauplatz nacheinander die gerade durch den Gang der Handlung geforderten Personengruppen auftreten läßt, ohne zu fragen, ob dieses Auftreten nach Lage der Dinge möglich ist So verschwinden nach der 4. Szene auf das Kommando: „Alle ab“ die Griechen, an ihrer Spitze

Achill, der sich der herannahenden Penthesilea entgegenzustellen gedenkt; unmittelbar nach ihrem Abgange erscheint Penthesilea auf dem Schauplatz, von dem der über ihr Nahen unterrichtete Achill eben weggegangen ist, um ihr zu begegnen.

Unter dem Gesichtspunkt des Dramatischen angesehn, steht „die Penthesilea" weit hinter Kleists bisherigen Dramen zurück. Die Ursache für den undramatischen Charakter der „Penthesilea" liegt hauptsächlich in dem Fehlen eines energischen Gegenspiels. Die Handlung entsteht nicht sowohl aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen, als vielmehr dadurch, daß die Leidenschaften in der Seele der Hauptpersonen sich auswirken. Die beiden Hauptpersonen Penthesilea und Achill kommen nur in wenigen Szenen miteinander ins Spiel; unter diesen Szenen trägt gerade die Hauptszene einen spezifisch undramatischen Charakter: hier steht nicht Wille gegen Wille, hier reibt sich nicht Kraft an Kraft, der Dialog ist nicht das Mittel, Entschlüsse hervorzutreiben; vielmehr verläuft der Dialog hauptsächlich in Frage und Antwort, und die Erzählungen Penthesileas mit ihrer epischen Breite geben der Szene in ihrem Hauptstück den Charakter einer Expositionsszene. Wohl wird das Tun Penthesileas durch Achill und das Tun Achills durch Penthesilea bestimmt; aber diese Willensbestimmung des einen durch den andern geschieht nicht so, daß der eine dem Willen des andern in einem auf der Bühne sich abspielenden Kampfe die Richtung gäbe; vielmehr geschieht die Einwirkung aus der Ferne und zwar mehr durch das, was einer dem andern ist, als durch das, was einer dem andern tut. — Innerhalb des Heerlagers der Griechen und der Amazonen entwickelt sich allerdings ein Gegenspiel: auf griechischer Seite stehen Diomedes, vor allem aber Odysseus im Gegenspiel zu Achill, auf der Seite der Amazonen entsteht ein Gegenspiel zwischen Penthesilea und Prothoe einerseits und zwischen Penthesilea und der Oberpriesterin anderseits. Indes sind die Widerstände, die so den beiden Hauptfelden sich gegenüberstellen, zu schwach, um ihr leidenschaftliches Wollen zurückzudämmen oder auch nur abzulenken. Nie geht ihr Wollen in der Richtung der mittleren Diagonale, sondern es ist lediglich der Ausfluß ihrer Leidenschaften, von denen sie wie vom Schicksal bestimmt werden. Wie gering das Interesse des Dichters an einem kräftigen Gegenspiel ist, kann man daraus schließen, daß es ihm bei der Lage der Dinge ohne Zweifel sehr leicht gewesen wäre, einerseits den Odysseus, anderseits die Oberpriesterin zu einem energischen Widerpart zu gestalten. Namentlich hätte sich zu einer solchen Rolle die Oberpriesterin als die Hüterin der heiligen Gesetze des Amazonenstaates geeignet. Der Dichter aber hatte (und das hängt mit der inneren Ökonomie seiner Tragödie aufs engste zusammen) gerade das Interesse, namentlich in der Penthesilea einen ganz von innen heraus bestimmten Charakter zu schaffen, eine Natur, die selbst von sich sagt: „Du hörst, was ich beschloß; eh' würdest Du den Strom, wenn er herab von Bergen schießt, als meiner Seele Donnersturz regieren" (5. Sz), ein Weib, deren Herz ihr „Schicksal" heißt (9. Sz.).

Sehr reich ist die Tragödie an epischen Bestandteilen, Erzählungen, Botenberichten und Schilderungen. Da der Dichter die ganze äußere Handlung hinter die Bühne verlegt, war er zu einem reichlichen Gebrauch dieser Notbehelfe, welche die dramatische Natur eines Dramas schädigen, gezwungen. Die Gleichgültigkeit des Dichters gegen die Forderungen der Dramatik zeigt z. B. gleich die erste Szene, in der Odysseus dem aus dem griechischen Lager eben angelangten Antilochus eine ausführliche, das Einzelne ausmalende Schilderung der bisherigen Kämpfe gibt, zu der Antilochus nachher die Bemerkung macht: „So, Wort für Wort, der Bote, den Du sandtest." Dabei soll nicht verkannt werden, daß die Mehrzahl der epischen Bestandteile ein inneres dramatisches Leben besitzt. Das Muster eines Botenberichts ist die Erzählung des Hauptmanns in der zweiten Szene; durch Anschaulichkeit der Schilderung und Lebhaftigkeit des Vortrags reißt der Erzähler den Zuhörer zum Miterleben der spannenden Handlung hin. Den breitangelegten Erzählungen und Schilderungen, die Penthesilea vom Amazonenstaat gibt, ist durch die eigenartige Situation, in der sie die Erzählerin gibt, und durch ihren märchenhaften Charakter die lebendige Teilnahme des Zuschauers gesichert. Besondere Kunst hat der Dichter auf die Szenen verwandt, in denen er das Kunstmittel der Teichoskopie benutzt. Muß es auch als eintönig auffallen, daß der Dichter dies Kunstmittel dreimal und zwar in ganz gleicher Weise verwendet, so ist doch das dramatische Leben in diesen Szenen anzuerkennen. In der 3. Szene entsteht dies Leben durch das Frag- und Antwortspiel zwischen dem Hauptmann auf der Bühne und den Griechen auf dem Hügel, durch die Verteilung des Berichts über das Geschehende an eine Mehrzahl von Personen, durch die lebhafte Teilnahme der Schauenden, die sich in Ausrufen der Verwunderung und der Freude, in Verwünschungen, in Vermutungen, in Zurufen bekundet. Der 7. Szene verleiht der Dichter dramatisches Leben, indem er während der Hügelschau auf der Bühne eine andere Handlung sich abspielen läßt.

Unter den Personen des Stückes hat Penthesilea die Würdestellung der Hauptperson, die der Heldin; auf der zweiten Stufe des Wertes für die Tragödie steht Achill, während Prothoe und die Oberpriesterin, Odysseus und Diomedes auf die dritte zu stehen kommen. Der Stil, in welchem die Charaktere entworfen sind, ist der klassische, d. h. die Personen besitzen nicht einen in einer Fülle von Eigenschaften sich darstellenden Individualcharakter, sondern sind mehr Typen. Dies gilt, wie auf den ersten Blick zu sehen ist, von Odysseus und Diomedes, von Prothoe und der Oberpriesterin. Besonders auffällig ist diese Behandlung der Charakteristik bei Odysseus, der von der antiken Dichtung unter den Helden des trojanischen Sagenkreises am meisten zum Individualcharakter ausgearbeitet war. Man erkennt deutlich, wie sehr die typische Charakteristik und die undramatische Führung der Handlung einander wechselseitig bedingen; hätte Kleist das Gegenspiel zwischen Odysseus

und Achill kräftig entwickelt und den Gegensatz zwischen dem von der Liebe überwältigten, geradausstürmenden Peliden und dem nüchternen, verschlagenen Laertiaden durch eine Reihe von Momenten hindurch entwickelt, so hätte sich der Charakter des Odysseus in einer Reihe scharfer Einzelzüge ausprägen lassen. Aber auch Achill ist nicht im charakteristischen Stile gehalten. So kräftig der Dichter den Helden beleuchtet, es sind doch immer nur, um einen Ausdruck Vischers zu gebrauchen, „allgemeine Mächte“, die sich als solche, d. h. ohne durch Amalgamierung mit einem individuellen Personenleben zu individuellen Mächten zu werden, in seiner Seele ausleben. Achill ist eine durchaus leidenschaftliche Natur, die Mächte, die ihn regieren, sind Kampfesleidenschaft und Liebe; beide Leidenschaften, die strenge wie die zarte, herrschen über ihn mit unbedingter, jede Gegenwirkung von außen, aber auch von innen ausschließender Gewalt; gegen diese Leidenschaften vermögen alle Vernunftgründe nichts; sie haben den „Primat“ über die Vernunft. — Penthesilea möchte man den ins Weibliche übersetzten Achill nennen: dieselben Mächte, die Achill regieren, beherrschen auch ihre Seele, und zwar mit derselben Unbedingtheit. Der Unterschied liegt vor allem in der Art, wie jene Leidenschaften sich ausleben. Kampfesleidenschaft und Liebe können sich in Achills Seele unabhängig voneinander auswirken; Penthesilea aber ist durch das Gesetz des Amazonenstaates gezwungen, ihre Kampfesleidenschaft in den Dienst ihrer Liebe zu stellen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ansätze zu einer individuelleren Charakterfärbung, die auch der klassische Stil kennt, sich besonders in der Charakteristik der Hauptheldin finden. Hierher gehört es z. B., wenn sich Penthesilea im Besitz des vollsten Glücks so reif zum Tode wie nie fühlt (14. Sz.), oder wenn sie den Göttern das ganze Maß von Glück, das ihrem Leben zugemessen ist, erläßt für die Gewährung eines einzigen Wunsches (5. Sz.), oder wenn sie von sich selbst sagt: „Das Unglück sagt man, läutert die Gemüter, ich, Du Geliebte, ich empfand es nicht! Erbittert hat es Göttern mich und Menschen in unbegriff'ner Leidenschaft empört.“ Im voraus sei bemerkt, daß die Charaktermerkmale, auf welche Stellen wie die angeführten schließen lassen, ihren Ursprung in dem persönlichen Verhältnis des Dichters zu seiner Heldin haben. Indem Kleist seelische Lagen seiner Heldin darstellte, die seinen eigenen persönlichsten Erlebnissen entsprachen, legte er in die Seele der Penthesilea auch solche Gefühle und Stimmungen hinein, die wohl bei seiner eigenen seelischen Verfassung, aber nicht bei der seelischen Verfassung der Heldin, soweit sie dargestellt ist, verstanden werden können. Über diesen Mangel an künstlerischer Objektivität wird noch einmal zu reden sein.

Faßt man zusammen, was über die Schlichtheit des Bauplanes der Tragödie, die Einfachheit der Fabel und der Motivierung, den statarischen Gang der Handlung, die typische Natur der Charaktere gesagt ist, und nimmt man, wovon noch die Rede sein wird, die epische Fülle, die malerische Plastik und den Glanz der Diktion hinzu, so ist man be-

rechtigt, die Penthesilea der idealen, der klassischen Stilrichtung zuzuweisen. Im charakteristischen Stil hatte Kleist die Schroffensteiner gedichtet; eine organische Verbindung des klassischen und des charakteristischen Stils hatte der Guiskard zeigen sollen; den idealen Stil wählte Kleist, als er einen sagenhaft heroischen Stoff zur Behandlung wählte. —

Penthesilea ist, um nun den Wesenskern dieser Tragödie aufzudecken, eine Tragödie der Leidenschaft. Ihr Schwerpunkt liegt in den pathetischen Seelenzuständen, durch welche Kleist seine Heldin hindurchführt; es ist eine Reihe von gewaltigen pathetischen Seelengemälden, die der Dichter entrollt. Das tragische Geschick Penthesileas ist das Geschick ihrer Leidenschaft zu Achill. „Du wirst den Peliden Dir bekränzen," sagte die sterbende Königin des Amazonenreichs zu ihrer Tochter Penthesilea. Mit diesem Wort, das der Seele der Tochter eine bestimmte Richtung für ihr Verlangen gab, überschritt die Königin ihre Befugnis, da eine Marstochter nur um den Gegner im Kampfe werben darf, den ihr der Gott zeigt; sie verleitete ihre Tochter zu eigenwilligem Wählen. Als nun Penthesilea zum Kampfe ausgezogen war und ihrer Seele „die große Welt des heiteren Kriegs" aufging, da war ihr „ewiger Gedanke" im Wachen und im Traum — der „Liebe, Wilde, Süße, Schreckliche, der Überwinder Hektors". Dann sah sie ihn selbst; und obwohl ihre Seele sich schon lange mit seinem Bilde beschäftigt hatte, so war sie doch von seiner Erscheinung wie geblendet, als er ihr zuerst unter den Heroen seines Volks, „ein Tagsstern unter bleichen Nachtgestirnen", erschien; in seinem Anschauen vergaß sie sich selbst und die Welt. Zugleich erkannte sie, daß der Gott der Liebe sie ereilt hatte, und mit dieser Erkenntnis stand ihr Entschluß fest, entweder den Geliebten kämpfend zu gewinnen oder kämpfend zu fallen. So ist es also die Liebe, die der kriegerischen Kraft der Amazonenkönigin das Ziel steckt und diese Kraft in Dienst nimmt. Aber wenn auch die Liebe die zuerst auf Besiegung des Peliden hinwirkende Leidenschaft ist, so ist sie es doch nicht allein. Dem Ziel, das die Liebe der Königin gesteckt hat, strebt in ihr auch eine andere Leidenschaft nach: das Verlangen nach kriegerischem Ruhm. Penthesilea will als Weib und als Amazone den Peliden besiegen; sie ist zugleich nach Liebe verlangendes Weib und von kriegerischem Hochgefühl beseelte Kriegerin. So stürzt sie sich in den Kampf, einer Leidenschaft voll, die aus zwei Quellen genährt wird. In dieser Leidenschaft rüttelt sie fünf „schweißerfüllte" Tage an Achills Sturz. Da vollzieht sich am fünften dieser Tage ein eigentümlicher Umschlag: die Königin fühlt sich bei Achills Anblick in ihrer Kraft gelähmt, das „kriegerische Hochgefühl" ist ihr verwirrt; die Quelle dieses Ohnmachtsgefühls ist die Liebe des Weibes zum Manne, denn die Liebe sehnt sich nach Hingebung. Während die Liebesleidenschaft bisher die Kraft der Königin anspornte, ist sie jetzt die Ursache eines lähmenden Schwächegefühls. Gegen dies Schwächegefühl ruft die Königin ihr kriegerisches Ehrgefühl auf. Sie

will den Kranz, der ihr die Stirne umrauscht, erfassen; sie will den Peliden, der ihr hohnlächelnd trotzt, zu ihren Füßen sehen. Nun ist ihre Seele wieder ganz Kampfesleidenschaft; alle ihre Wünsche und alle ihre Kräfte drängt sie auf ein Ziel zusammen: den Sieg über den Peliden. Alles Schwächegefühl ist abgeschüttelt: als ob ihr junger kriegerischer Busen zum ersten Male die Luft der Schlachten atmete, stellt sie sich „mit Atemzügen, freien, jauchzenden", dem Peliden entgegen. Der Höhepunkt in ihrer Kraftentfaltung ist erreicht. Die beiden Gegner treffen aufeinander, und Penthesilea wird durch einen Lanzenwurf zu Boden gestreckt. Die erste Empfindung, die sich im Herzen der Besiegten regt, ist Haß gegen Achill; der Ursprung dieses Hasses aber liegt nicht in dem Schmerzgefühl der Heldin über die Niederlage, sondern in ihrem Schmerze über die Grausamkeit des Achill, der sie so schwer verwunden konnte. Sie klagt der Freundin: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! — Ist's nicht, als ob ich eine Leyer zürnend zertreten wollte, weil sie still für sich im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?" Nicht die Heldin spricht hier, die vergebens um den Geliebten geworben hat und nun verzichten muß, es spricht vielmehr das Weib, das geliebt und aus Liebe geschont werden will. In diesem Gefühl will sie, zum Tode matt, ihren Leib der Vernichtung durch Achill preisgeben („Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt!" — ruft sie aus); in diesem Gefühl reißt sie sich den Halsschmuck ab und verwünscht alle die Gefährtinnen als „Gleißnerinnen", die ihr am Morgen noch „der schlanken Glieder in Erz gepreßte Götterbildung" priesen. So verweilt die Seele der Königin bei dem Schmerzgedanken, als Weib ohnmächtig zu sein. Erst als Prothoe ihre Kraft zu neuem Kampfe aufruft, spricht aus ihr der Schmerz der gebrochenen Heldenkraft: „Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt; der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt: Begreifen muß ich's — — und daß ich verlor." Allerdings erhebt sich ihre gebeugte Seele noch einmal, aber es geschieht in einem Anfall von Wahnsinn: im Wahnsinn wird ihr Achill zum Sonnengott, sie selbst zur Titanin, die in titanenhafter Hybris den Gott zu sich herniederziehen will. Auf dieses wahnsinnige Aufflammen der Heldenkraft folgt der Zusammenbruch. Die Abfolge, in der die Gefühle die Seele der Königin beherrschen, ist von tiefer, psychologischer Wahrheit. So lange Penthesilea im Vollbesitz ihrer Heldenkraft war, konnte wohl vorübergehend die Liebe ihr „das kriegerische Hochgefühl" verwirren und sie zu den Füßen dessen niederziehen, den sie sich mit den Waffen zu Füßen legen sollte, aber sonst verbot ihr der kriegerische Stolz, den Helden anders als durch Gewalt zu gewinnen. Erst nachdem ihr Stolz im Sturz gebrochen ist, kann sie Schmerz darüber empfinden, Achill nicht durch ihre Schönheit besiegt zu haben; erst jetzt ist das Weibliche von der Verbindung, die es mit dem Heldenhaften eingegangen war, frei geworden und betätigt sich rücksichtslos. Als die Königin aus der Ohnmacht wieder erwacht ist und Prothoe ihr den Gedanken nahe bringen will, Achill werde ihr, obwohl Sieger, doch in Liebe zu Füßen fallen,

weist sie diesen Gedanken mit den Worten weit von sich ab: „Fluch mir, empfing ich jemals einen Mann, den mir das Schwert nicht würdig zugeführt!" Nachdem sie dann freilich in dem Zusammensein mit Achill die Freude an seinem Besitz gekostet hat, trifft sie die Nachricht, daß sie Achills Gefangene ist, völlig unvorbereitet. Sie ruft die Götter zuerst um Rettung und dann um Vernichtung an. Hierauf aber lockt sie, wieder ganz Weib geworden, den Peliden durch Mahnung an winkendes Liebesglück, ihr nach Themiscyra zu folgen, und steht vor Achills Weigerung wie vor einer unbeantwortbaren Frage. Dies Gefühl schlägt um, als die Amazonen die Königin befreit haben; sie verwünscht den Triumph und begehrt, Achills Gefangene zu sein. Da deckt ihr die Oberpriesterin ihre ganze Schuld auf; die Erkenntnis, daß sie den Verlust der Gefangenen verschuldet hat, macht sie wanken, und sie begegnet dem großen Schmerz mit matter Resignation. Einen jähen Wechsel ruft die Herausforderung Achills hervor; dasselbe Gefühl, das bereits nach Achills Siege das Herz Penthesileas ergriffen hatte, faßt sie wieder, aber mit unendlich verstärkter Gewalt: sie fühlt sich als grausam behandeltes, verschmähtes Weib. Das bekunden die Worte: „Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen, der ruft zum Kampfe mich, Prothoe, ins Feld? Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst, wenn sie sein scharfer Speer zerschmettert? Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr mit der Musik der Rede bloß getroffen? Des Tempels unter Wipfeln denkt er nicht? Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt?"

Die verschmähte Liebe wird vernichtender Haß, der Haß aber erfüllt ihre Seele mit wahnsinniger Wildheit und ihren Arm mit wahnsinniger Kraft. Im Wahnsinn tötet und zerfleischt sie den Helden. Wieder zu sich gekommen, ruft sie der Prothoe jenes Wort zu, in dem sie den Schluß aus ihrem tragischen Geschick zieht: „Der Tanais Asche streut sie in die Luft!" Der Sinn dieses Wortes kann nichts anderes als eine Absage an den von der Tanais gegründeten Frauenstaat sein, d. h. an jene Gesetze, auf denen die Selbsterhaltung des Staates beruht. Diese Gesetze gebieten der Marstochter, den sich zum Gatten zu wählen, den ihr der Gott im Kampfe erscheinen läßt, diesen ihr von der Gottheit Bestimmten dann auf dem Schlachtfeld kämpfend zu erringen, den Errungenen nach Themiscyra zu führen und danach wieder in die Heimat zu entlassen. So verhindern also die Gesetze des Frauenstaats die Amazone, den Gatten frei zu wählen, ihn mit den Machtmitteln des Weibes sich zu gewinnen, ihm in freier Unterwürfigkeit zu folgen und bei ihm zu bleiben. Die Gesetze des Frauenstaats sind Schranken der Liebesleidenschaft. Penthesilea handelt von Anfang an gegen diese Gesetze: sie wählt voll Leidenschaft den Achill, sie ringt dann zwar mit den Waffen um ihn, aber sie tut es in heftigster Leidenschaft und auch dann noch, als Mars sich seinen Bräuten „gestellt" hat. Als dann Achill fliehen muß, wirbt sie um ihn durch Liebesverheißungen, und schließlich folgt sie ihm, was sie im Leben nur gewollt hatte, im Tode nach. Wenn sie also am Ende ihrer Laufbahn den Amazonen rät, der Tanais Asche in die Luft zu

streuen, so proklamiert sie damit das Recht der Leidenschaft, nach dem sie fortwährend gehandelt hat.

Wollte man also aus jener Absage an den Amazonenstaat und sein Gesetz eine Art von Idee herauslesen, die der Dichter habe entwickeln wollen, wie es Brahm tut, wenn er Kleisten „seine alte These“, daß der Frau die zweite Stelle unter den Menschen gebühre, in der „Penthesilea“ beweisen läßt, so muß man allerdings nicht nur mit Brahm anerkennen, daß der Dichter seine Intention nicht zu ihrem vollen Rechte kommen lasse, sondern daß er sie völlig verfehlt. Hätte Kleist die Unnatur des Amazonenstaates mit den Mitteln seiner Kunst entwickeln wollen, so hätte er seine Penthesilea unter den Gesetzen dieses Staats leiden und zugrunde gehen lassen müssen; nicht aber hätte sich ihr Geschick außerhalb dieser Gesetze vollenden dürfen. Um Kleist richtig zu verstehen, muß man das Forschen nach solchen Ideen und „Intentionen“ aufgeben. Der Dichter will den Einrichtungen des Amazonenstaates weder recht noch unrecht geben, seine Heldin weder schuldig werden und dann die Schuld sühnen lassen, noch sie als das Opfer eines „unnatürlichen“ Gesetzes hinstellen. Unzweideutig zwar tritt die Schuld der Königin ans Licht, aber das Schema „Schuld und Sühne“ wird nicht durchgeführt. Jene Anfangsschuld der eigenwilligen Wahl wird nicht als ein Verstoß gegen die Majestät eines Grundgesetzes, sondern als eine Nichtachtung der „Sitte“ (19. Sz.) aufgefaßt; auch wird der Tod nirgends unter die Beleuchtung einer Sühne für einen Frevel gegen die Gottheit und ihr Gesetz gerückt. Ebensowenig soll das tragische Geschick Penthesileas die reductio ad absurdum eines der Grundgesetze des Frauenstaates sein. In der Absage der Penthesilea ist — nicht die ruhige Überzeugung des Dichters, sondern die leidenschaftliche Überzeugung seiner Heldin ausgesprochen; schon die leidenschaftliche Fassung der Absage bürgt dafür. Im Anfang, in der Mitte und am Ende ihrer Laufbahn steht sie außerhalb der Gesetze des Frauenstaates; die Macht, welche ihren Willen dem Einfluß der Gesetze, der Priesterin und der Gottheit entzieht, ist ihre Leidenschaft. In ihrer Absage, die sie kurz vor ihrer letzten leidenschaftlichen Tat ausspricht, bestätigt sie das Recht der Leidenschaft gegenüber dem Vernunftgesetze des Frauenstaates; sie übt jenes Recht aus, indem sie, vom Gesetz der Frauen sich lossagend, dem Achill im Tode nachfolgt.

Man hat bei Kleists „Penthesilea“ an Schillers Jungfrau von Orleans erinnert. Und in der Tat steht Kleist in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu Schiller. Wie an Johanna, so ergeht an Penthesilea ein göttlicher Auftrag, beide werden aus dem Leben voll zarter Empfindungen (vergl. Penthesilea Sz. 23) zu harter Kampfesarbeit aufgerufen. Nun trennen sich freilich die Pfade. Während der Seele der Jungfrau ihr blutiges Geschäft immer etwas Fremdes, Grauenvolles bleibt, geht der Amazone die große Welt des heitern Krieges auf. Beide verfehlen dann gegen das Gesetz ihres Berufs, Johanna, indem sie Lionel schont, Penthesilea, indem sie Achill sich auserwählt, den ihr der Gott

nicht entgegengeführt hat. Bei beiden ist der Beweggrund leidenschaftliche Liebe. Von jetzt an gehen die Wege der beiden Dramatiker gerade in entgegengesetzter Richtung auseinander: während Johanna ihre Leidenschaft, die sie als eine schwere Sünde erkennt, mit aller Tatkraft bekämpft und sich schließlich aus ihr heraus emporläutert, überläßt sich Penthesilea dem Dämon ohne ein Gefühl der Reue. Während Schillers „Jungfrau" ein hohes Lied der sittlichen Kraft ist, ist „die Penthesilea" ein dämonisches Lied der Leidenschaft. Penthesilea steht unter dem Bann einer Leidenschaft, die sie mit der Allgewalt des Schicksals bestimmt. „Ihr töricht Herz — das ist ihr Schicksal", so deutet der Dichter selbst ihr Wesen (9. Sz.). Es muß hervorgehoben werden, daß Kleists Tragödie um dieser Natur ihrer Heldin willen der Forderung entspricht, die kein anderer als Goethe für die Tragödie aufstellt, wenn er den Satz ausspricht: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen" (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Brief vom 26. April 1797). Kleist tritt mit seiner Penthesilea dem Tragiker der Leidenschaft, Shakespeare, zur Seite und in polaren Gegensatz zu Schiller, dessen tragische Helden größer als ihre Leidenschaften sind.

Die „Penthesilea" entrollt, so wurde gesagt, eine Reihe pathetischer Seelengemälde. Kleist zeigt uns seine Heldin auf der Höhe des Kraftbewußtseins und in der Tiefe ihres Ohnmachtsgefühls, im Zustande seliger Freude und im Zustande höchster Verzweiflung; zweimal führt er sie in die Nacht des Wahnsinns hinein; das eine Mal, um sie zu höchstem Glück, das andere Mal, um sie zu tiefstem Schmerz erwachen zu lassen. Alle Seelenzustände, die geschildert werden, verfolgt der Dichter, weil es seine Natur ist, bis an die äußerste Grenze; nirgends ist Kleist so wie in der „Penthesilea" der Dichter des Extrems. Das Recht, die Seelenzustände bis in ihre äußerste Folge zu entwickeln, hat sich Kleist dadurch gesichert, daß er die Seele der Königin von Anfang an bis in die innerste Tiefe hinein aufgewühlt sein läßt. („Freud' ist und Schmerz Dir, seh' ich, gleich verderblich, Und gleich zum Wahnsinn reißt Dich beides hin.") Penthesilea ist eine von den Naturen, die auf das Entweder-Oder, auf alles oder nichts, gestellt sind. Als sie den Peliden, den ihre Seele schon lange gesucht hat, endlich zuerst von Angesicht zu Angesicht sieht, da ist sie entschlossen, ihn entweder zu gewinnen oder umzukommen. Voll glühender, durch keinen Mißerfolg gedämpfter, an jedem Hindernis nur höher aufschäumender Begierde erscheint sie im Kampfe mit Achill. Als sie durch Achills Meisterfahrt um den Kranz gebracht ist, den ihre Hand bereits erfassen wollte, dünken ihr zehntausend Sonnen, „zu einem Glutball eingeschmelzt", nicht so glanzvoll wie ein Sieg über Achill; sie will entweder die Amazonen auf den Gipfel des Glücks jauchzend hinaufführen oder mit ihnen zugrunde gehn. „Verflucht das Herz, das sich noch mäß'gen kann!" — in diesem

Ausruf offenbart sie die Grundstimmung ihrer Seele. Das ganze Glück, das die Götter ihrem Leben zugemessen haben, erläßt sie ihnen, wenn sie „den einen heißersehnten Jüngling" in den Staub ihrer Füße werfen darf. — Nach der Niederlage erzwingt sie zwar Fassung und spricht von dem Verlangen, das ihre Seele ausfüllt, wie von einem „flüchtigen Wunsche", um dessenwillen sie den Himmel nicht stürmen will; im nächsten Augenblick aber entflammt sie der Anblick der Kränze zu den stärksten Affekten: sie verflucht ihre schnöde Ungeduld, zerhaut die Kränze und möchte „den ganzen Kranz der Welten" wie das Geflecht der Blumen lösen können. Dann versinkt sie in Todesmattigkeit, um bald darauf nach völliger Vernichtung durch Achill zu verlangen („Laßt ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen" usw.). Dem Drängen der Freundin, den Kampf wieder aufzunehmen, antwortet sie mit vollkommener Resignation: es gibt für sie keine Möglichkeit mehr. Nun noch ein gewaltiges Aufzucken der wahnsinnumnachteten Seele und dann der Zusammenbruch der physischen und geistigen Kräfte. Es dürfte wenig Szenen von solcher pathetischen Kraft wie die 8. Szene der „Penthesilea" geben, deren Gehalt soeben dargestellt wurde. Auch wird man anerkennen müssen, daß die einzelnen pathetischen Zustände mit psychologischer Notwendigkeit aus der Seele der Penthesilea entwickelt sind. Dies gilt auch von dem Wahnsinnsanfall. Die Voraussetzung desselben ist der Zustand der Überreizung, in dem sich das Seelenleben der Königin befindet; seit Tagen hat sie unter dem Druck einer Leidenschaft gestanden, der gegenüber ihr keine Selbstbestimmung und Selbstbesinnung blieb. Ihre Niederlage hat ihr die Selbstbestimmung und die Selbstbesinnung auf die Dauer nicht zurückzugeben vermocht. Ihre Seele ist nach wie vor nicht im Zustande des Gleichgewichts. Was Wunder, wenn unter Prothoes aufreizenden Worten ein neuer Umschlag aus leidenschaftlichem Ohnmachtsgefühl in leidenschaftliches Kraftgefühl eintritt, und wenn die Seele nun auch das Selbstbewußtsein verliert. Die Form aber, welche die Wahnvorstellung annimmt, motiviert der Dichter, indem er Penthesilea unverwandt in die Sonne sehen läßt: über dem Hinschauen wird ihr Helios, in dem sie (so darf man sich den psychologischen Prozeß erklären) zunächst das Bild des Geliebten sah, der Geliebte selbst.

Indem ich die Bewegungslinie der pathetischen Stimmung nicht weiter verfolge, verweile ich nur noch bei dem Schluß der Tragödie. Wiederum ist der Umschlag in dem pathologischen Seelenzustand, obwohl nur durch ein Mißverständnis herbeigeführt, von tiefer psychologischer Wahrheit: der seelische Zustand der Königin bedingt die äußerste Reizbarkeit und den völligen Mangel an Besonnenheit; ihre Liebe aber ist von vornherein durch ihren leidenschaftlichen Charakter dazu prädisponiert, leicht in Haß umschlagen zu können; und zwar naturgemäß in einen leidenschaftlichen Haß, der nach völliger Vernichtung seines Gegenstandes verlangt. Ein solcher Haß muß eine Natur wie Penthesilea nach allem, was voraufgegangen ist, in eine wahnsinnige Wut versetzen. So

weit folgt man Kleist, wenn auch vielleicht zögernden Schritts; ja man wird ihm folgen müssen, wenn man der Kunst es nicht verbieten will, die „Enden der Menschheit" zu erreichen. Man wird anerkennen müssen, daß er das Dämonische mit dämonischer Kraft dargestellt hat. Schaudernd wendet man sich dagegen ab von dem Bilde der den Achill zerfleischenden Mänade, einem Bild, das Kleist — offenbar mit einer gewissen Geflissentlichkeit — dreimal und zwar zweimal mit entsetzlicher Anschaulichkeit dem Zuschauer vor die Seele malt. Hier kommt das tragische Mitleid vor dem Grausen nicht mehr zu Worte. Die ästhetische Empfindung wird durch das Gräßliche, das sich der Phantasie und dem Auge darstellt, vernichtet. Man denke, Kleist hätte Maß gehalten und hätte es mit dem Pfeilschuß, der Achill niederstreckte, bewenden lassen, so würden die noch folgenden Szenen zwar einige Akzente einbüßen[1]); alles Wesentliche aber verbliebe diesen Szenen, die dann einen erschütternden, rein tragischen Eindruck machen müßten. Es bliebe vor allem der erschütternde Anblick dessen, was der Dichter „die Ruine" der Seele Penthesileas nennt, und ihr Erwachen aus dem Wahnsinn zum Bewußtsein der grausen Wirklichkeit (eine Verwertung des Kunstmittels der Anagnorisis, wie sie tragischer in der Anlage kaum gedacht werden kann).[2])

In der dichterischen Sprache der „Penthesilea" fällt vor allem die Kunst des Dichters in der Gestaltenmalerei auf. Die Meisterschaft Kleists in dieser Kunst verdiente eine ausführlichere Behandlung, als sie hier möglich ist. Nur auf einige der Kunstmittel soll hingewiesen werden, durch die der Dichter, ganz im Rahmen seiner Kunst bleibend, wahre „Skulpturbilder der Vorstellung" schafft.[3]) Den furchtbaren Moment, in welchem Penthesilea die Wand mißt, auf der Achilles mit seinem Gespann liegt, stellt der Dichter in folgender Weise dar: „Sie hemmt, Staub rings umqualmt sie, des Zelters flücht'gen Lauf, und hoch zum Gipfel das Angesicht, das funkelnde gekehrt, mißt sie, auf einen Augenblick, die Wand" (2. Sz.). Hier hebt sich die Lichtgestalt der Königin für das innere Auge scharf gegen den sie umqualmenden Staub ab. Dasselbe Mittel wendet Kleist an, wenn er Penthesilea nach dem Sturz bei der Fahrt im Schatten einer Eiche stehen läßt (3. Sz.). Im letzteren Falle wirkt die Bezeichnung der Örtlichkeit noch besondern veranschaulichend.

---

[1]) Hierbei kämen auch die Spielereien im Wegfall, die Penthesilea mit dem Reim Küsse-Bisse und mit der Redensart „vor Liebe aufessen" treibt.

[2]) Niejahr hat nachgewiesen, daß Kleist bei unserer Szene von den Bacchen des Euripides beeinflußt ist. Dagegen hat er meines Erachtens nicht nachgewiesen, daß die Bacchen dem Dichter das Motiv der Szene geliefert haben. Die Erfindung des Motivs läßt sich auch aus dem Trieb seiner Natur, seelische Zustände bis ins Äußerste zu entwickeln, verstehn. Nachdem das Motiv so gefunden war, konnte die Szene aus den Bacchen leicht Einfluß gewinnen. Vergl. Niejahr: Vierteljahrschrift für Literatur, 6. Rötteken: Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte, 8. Niejahr: Euphorion, 3.

[3]) Vergl. die kleine Schrift von H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? 1834.

Als die Amazonen mit ihren Rossen zu einem Knäuel zusammengestürzt sind, läßt der Dichter zunächst das Gewirr von dichtem Staub umhüllt sein; nachdem so die Phantasie zur Aufnahme von Bildern prädisponiert ist, lüftet er den Vorhang: „Doch jetzt — ein Wind erhebt sich; Tag wird es" (2. Sz.). Wie eine Statue auf einem Sockel erscheint Penthesilea, wenn sie auf dem Granitblock steht (2. Sz.). Das Kunstmittel der Beleuchtung zusammen mit dem Kunstmittel des Kontrastes und der Erhöhung der Gestalt verwendet der Dichter in genialer Weise bei der Schilderung Achills in der 7. Szene. Hier ruft eins der vom Hügel dem Kampf zuschauenden Mädchen: „Seht, seht, wie durch der Wetterwolken Riß mit einer Masse Licht die Sonne eben auf des Peliden Scheitel niederfällt! . . . . Auf einem Hügel leuchtend steht er da . . . . Die Erde rings, die bunte, blühende, in Schwärze der Gewitternacht gehüllt, nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie, die Funkelpracht des Einzigen zu heben!" Ein Kunstmittel von besonders kräftiger Wirkung ist die „Schilderung durch sukzessives Erscheinenlassen". Ein Musterbeispiel für die Verwertung dieses Kunstmittels bietet die dritte Szene. Der Hauptmann hat in der 2. Szene das Schicksal des von Penthesilea verfolgten Achill bis zu einem entscheidenden Punkte verfolgt; ängstliche Spannung, was weiter geschehen ist, beherrscht den Zuschauer. Da ruft einer der Myrmidonier vom Hügel her: „Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, empor? Ein Helm, von Federbüschen überschattet? Der Nacken schon, der mächt'ge, der es trägt? Die Schultern auch, die Arme stahlumglänzt? Das ganze Brustgebild, o seht doch, Freunde, bis wo den Leib der goldne Gurt umschließt? . . . Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blässen des Roßgespanns! Nur noch die Schenkel sind, die Hufen, von der Höhe Rand bedeckt! Jetzt auf dem Horizonte steht das ganze Kriegsfahrzeug da!" Und nun gießt der Dichter gleichsam noch volles Licht über sein Bild, indem er fortfährt: „So geht die Sonne prachtvoll an einem heitern Frühlingstage auf!"

Eine andere Eigentümlichkeit des sprachlichen Ausdrucks hängt mit der Natur des Stoffes unserer Tragödie zusammen: die öftere Wiederkehr der Hyperbel; sie ist der Ausdruck der heftigen Erregung und leidenschaftlichen Empfindung, welche die „Penthesilea" durchwaltet. So fliegt Penthesilea dahin, „wie von der Sonne abgeschossen", oder „als ob sie die Sonne im Fluge übereilen wollte"; so heißt es von Achills rasender Fahrt: „Der Blick drängt unzerknickt sich durch die Räder, zur Scheibe fliegend eingedreht, nicht hin!" So meint Antilochus mit Achills Gespann seiner Reue entfliehen zu können. So scheint dem Doloper in der 3. Szene das Chaos deutlicher als das Durcheinander der gestürzten Amazonen usw.

Ein weiteres, stark sich aufdrängendes Merkmal der Sprache in der Penthesilea ist die Fülle der Gleichnisse und Metaphern; sie gibt der Sprache eine entschieden epische Färbung. Diese Färbung ist besonders an den wenigen Stellen deutlich, wo Kleist in der Schilderung des Kampfes in den homerischen Gleichnisstil verfällt. Ein Musterbeispiel

eines echt homerischen Vergleichs findet sich in der Rede des Odysseus am Ausgang der 1. Szene. Auch in der erregtesten Erzählung fehlt das Gleichnis nicht; so vergleicht Meroe in der 23. Szene den Achill mit einem Reh, „das im Geklüft fern das Gebrüll des grimmen Leu'n vernimmt". Neben Gleichnissen von großer Schönheit stehen Gleichnisse von abstoßender Gewaltsamkeit. Von eigenartiger Schönheit ist z. B. die Antwort, die Penthesilea dem Achill auf die Frage gibt, woher das unnatürliche Gesetz des Amazonenstaates quelle. Im Bilde bleibend, antwortet sie: „Fern aus der Urne alles Heiligen . . von der Zeiten Gipfel nieder, den unbetretnen, die der Himmel ewig in Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt." Abstoßend dagegen wirkt es, wenn der Dichter gefallene Griechenjünglinge mit ihren Leibern den Lorbeer für Penthesilea großdüngen läßt. An die Zeit in der Kleist nach Gleichnissen jagte, erinnert es, wenn Penthesilea die vor ihr liegende Welt mit einem Musternetz vergleicht, in dessen Maschen die Großtaten Achills eingeschürzt sind. Wie zu erwarten, fehlen auch jene Gleichnisse nicht, die spezifisch Kleistisch genannt wurden, d. h. die Gleichnisse, in denen die Vergleichung durch eine Reihe von Punkten hindurchgeführt wird. Ein solches Gleichnis steht an bevorzugter Stelle, nämlich da, wo sich Penthesilea durch die Gewalt der Gefühle, die sie in ihrem Herzen heraufbeschwört, tötet. Sie sagt: „. . jetzt steig' ich in meinen Busen nieder, gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, mir ein vernichtendes Gefühl hervor. Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers hart mir zu Stahl, tränk' es mit Gift sodann, heißätzendem, der Reue, durch und durch, trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu und schärf' und spitz' es mir zum Dolch, und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust." Die Künstlichkeit, die dieser Art der Gleichnisse leicht anhaftet, schädigt an unserer Stelle den Eindruck der Tat Penthesileas, da die Durchführung des Gleichnisses Sache des reflektierenden Verstandes ist.

Epische Färbung erhält die Sprache der „Penthesilea" auch durch die Fülle der Beiworte. Der Reichtum an solchen Beiworten erklärt sich aus dem mit der Natur des Stoffes gegebenen Streben des Dichters nach Veranschaulichung. Wohl kommen auch Fälle vor, in denen das Beiwort nur schmückendes Beiwort ist, z. B. wenn der Dichter von der „blühenden Phthia" oder vom Sohn „der schilfumkränzten Nereide" spricht, meistens indes malen, stimmen und charakterisieren die Beiworte. So, wenn der Dichter den von den Königinnen des Amazonenstaates gehandhabten Bogen „den großen, goldenen", die Hände der Oberpriesterin „leichenbleich und starr", den Tempel „glanzerfüllt, weihrauchduftend", das Herz Penthesileas eine „liebliche Behausung", die Locken einer Amazone „seidenweich", die Atemzüge der Königin „frei und jauchzend" nennt. Ein Beispiel, an dem man die Wirkung der Beiworte in einem größeren Zusammenhange studieren kann, bietet die Stelle in der 14. Szene, wo Penthesilea, von der Freude leidenschaftlich fortgerissen, das Rosenfest befiehlt: die Phantasie der vom Glück Berauschten malt ihr alles in größter sinnlicher Deutlichkeit.

Der auffälligste Zug in der Sprache der Penthesilea sind die überaus zahlreichen Abweichungen von der regelmäßigen Wortstellung. Fällt die große Zahl der Abweichungen schon dem Kenner der früheren Werke Kleists auf, so wird ein Leser, der etwa zufällig seine Bekanntschaft mit Kleist durch die „Penthesilea" macht, geradezu davon betroffen sein. In der Penthesilea erreichen die Unregelmäßigkeiten in der Wortstellung wie auch die sonstigen Unregelmäßigkeiten den äußersten Punkt. Vergl. Rich. Weißenfels: über französische und antike Elemente im Stil H. v. Kl.'s (Herrig: Archiv LXXX. Bd., 3. und 4. Heft). Ich beschränke mich auf einige Gruppen von Unregelmäßigkeiten in der Wortstellung. Sehr zahlreich sind die Fälle, in denen eine nachträgliche attributive oder oppositionelle Bestimmung von ihrem Nomen getrennt ist (Weißenfels a. a. O. S. 402 f.). So wird z. B. das nach dem Vorbild der Antike dem Nomen nachgestellte flektierte Beiwort von seinem Nomen getrennt. In dem eben erwähnten Befehl Penthesileas, das Rosenfest anzuordnen, nennt der Dichter, das Beiwort unmittelbar seinem Nomen anschließend, den Stier „den fetten, kurzgehörnten"; wenige Zeilen später heißt es: „Der Jubel mache, der melodische, den festen Bau des Firmamentes beben!" Im Anfang der Rede Penthesileas reißt der Dichter das Attribut und sein Nomen durch eine größere Zahl von Worten auseinander: „An Euer Amt, Ihr Priest'rinnen der Diana, daß Eures Tempels Pforten rasselnd auf, des glanzerfüllten, weihrauchduftenden, mir, wie des Paradieses Tore, fliegen." Das härteste Beispiel dieser Art ist folgendes: „Auf uns wie Wassersturz hernieder sie die unbesiegten Myrmidonier gießend," wo „die unbesiegten Myrmidonier" sich nicht auf „sie", sondern auf „uns" bezieht. Besonders oft sind der Genetiv und sein Nomen getrennt. So z. B., wenn es heißt: „Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blässen, des Roßgespanns." — „Ein neuer Anfall, heiß wie Wetterstrahl, schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter, rings der Ätolier wackre Reihen hin." Oft trennt das Beiwort den Genetiv und sein Nomen; dabei ist bisweilen das Beiwort seinerseits wieder von dem Nomen getrennt, so heißt es z. B.: „Das Siegsfest sollte sich, das heißersehnte, Deiner Jungfrauen feiern!" — „Wenn Du den Rat willst gütig versammelt aller Fürstinnen befragen." Hierher gehört auch die Trennung des Relativsatzes von seinem Beziehungswort. Z. B. trennt Kleist das Beziehungswort „Mädchen" von seinem Relativsatz: „Das von Olympschen Spielen wiederkehrt" durch das zum Hauptsatz gehörige Wort: „plötzlich". Besonders hart ist folgendes Beispiel: „Willst Du . . . . den Segen gleich einem übellaun'gen Kind, hinweg, der Deines Volks Gebete krönte, werfen?"

Ohne allen Zweifel laufen diese Wortverschränkungen dem Geist der deutschen Sprache zuwider. Sie verursachen den doppelt peinlichen Eindruck einer sprachwidrigen Manier. Auch das ist nicht zu leugnen, daß in einigen Fällen (die auffälligsten sind als Belege verwertet) die Wortverschränkung das grammatische und logische Verständnis der Sätze namentlich beim erstmaligen Lesen und Hören sehr erschwert. Indes sind die Fälle der letzteren Gruppe doch nicht zahlreich genug, um an ihrem

Teile die harte Meinung von Weißenfels zu begründen, dem die „Penthesilea" schon wegen der ununterbrochenen Anstrengung des Verstandes, welche die Entwirrung ihrer verwickelten, ungewöhnlichen Konstruktionen und Wortfügungen fordere, von der Bühne herab „völlig ungenießbar" erscheint (S. 415). —

Die Aufführbarkeit der „Penthesilea" war für Kleist, wie es scheint, an sich eine ausgemachte Sache. Wenn er in einem Briefe an Frau von Kleist nicht glaubt und auch nicht wünscht, daß seine Tragödie aufgeführt werde, so hängt das bei ihm nicht mit einer Ansicht von der inneren Natur derselben, sondern mit seiner Meinung von den Forderungen, die das Theaterpublikum seinerzeit machte, und mit seinem Urteil über die Fähigkeit der derzeitigen Schauspielkunst zusammen. Die Schauspieler seiner Zeit waren nach seiner Meinung auf nichts geübt als auf die Darstellung von Kotzebueschen und Ifflandschen Naturen; den Mangel eines rechten Theaterpublikums aber führt er auf das Recht der Frauen zum Theaterbesuch zurück; sie, deren Anforderungen an Sittlichkeit und Moral „das ganze Wesen des Dramas" vernichten, sind ihm zuletzt für den ganzen „Verfall" der Bühne haftbar. Das Urteil über die deutsche Schauspielkunst leidet an unberechtigter Verallgemeinerung, wenn es auch als ein Urteil über den Durchschnitt zutreffend sein mag; das Urteil über den Verfall des deutschen Theaters läuft auf eine Verwechslung der allgemeinmenschlichen mit den weiblichen Forderungen hinaus (s. u.). — Goethe äußert sich in einem Briefe an Kleist, es betrübe und bekümmere ihn, wenn er junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warteten, welches da kommen solle. Ein Jude, der auf den Messias, und ein Christ, der aufs neue Jerusalem wartete, machten ihm kein größeres Mißbehagen; vor jedem Brettergerüste möchte er dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: Hic Rhodus, hic salta! Der Brief, in dem Goethe so schreibt, mußte Kleist heftig reizen. Einmal, weil der Tadel wegen des untheatralischen Charakters der „Penthesilea" das Einzige war, was Goethe außer einer knappen Bemerkung über „das wunderbare Geschlecht und die „fremde Region", der die „Penthesilea" angehöre, über seine Tragödie zu sagen hatte. Es kam hinzu, daß Kleist von dem Dichter des „Tasso" und der „Iphigenie" eine etwas weniger scharfe Betonung des Theatralischen hätte erwarten können. Jedenfalls hätte die „Penthesilea" Kleists reichlich die theatralische Wirksamkeit entfaltet, die dem „Jon" und dem „Alarkes" der Schlegel — beide wurden in Weimar aufgeführt — eigen war. Bedenkt man allerdings, daß es Goethe als kein Unglück ansah, wenn Shakespeare, der nach seiner Meinung in der Geschichte des Theaters nur zufällig auftritt und bei seinen Stücken an keine Aufführung gedacht hat (!), ganz verdrängt werde, so kann man verstehn, daß ihm an der „Penthesilea" das Moment entging, was ihr unter gewissen Voraussetzungen m. E. auch theatralische Wirkung sichert, — die gewaltige Leidenschaft. Geschädigt wird die theatralische Wirkung durch die Gleichgiltigkeit des Dichters gegen gewisse technische Forderungen

(s. S. 148 f.) und durch den Mangel eines energischen Gegenspiels. Indes würden diese beiden Umstände die theatralische Wirkung nur schwächen, nicht zerstören. Unmöglich aber wird die Aufführung durch den kalt-gräßlichen Schluß gemacht. Eine Penthesilea, die mit den Zeichen ihrer entsetzlichen Tat auf der Bühne erscheint, ist eine Unmöglichkeit.

Das persönliche Verhältnis Kleists zu seiner Tragödie ist, darauf wurde schon hingewiesen, das allerengste; sein „innerstes Wesen", „der ganze Schmerz zugleich und Glanz" seiner Seele liegt nach seinem eigenen Geständnis in diesem Werk. Penthesilea ist im Wesenskern Kleist selbst, ihr Schicksal ist sein Schicksal, die Tragik ihres Lebens ist die Tragik seines Lebens. — In einem Briefe an Ulrike beklagt Kleist, daß er von den Seinen innerlich getrennt sei; „ich . . meine", schreibt er, „daß das Schicksal oder mein Gemüt — und ist das nicht mein Schicksal — eine Kluft wirft zwischen mich und sie" (14. Brief). In der Tat stellt sich Kleist in den Jahren des Suchens, die mit dem Zusammenbruch in Frankreich katastrophisch endigen, als eine jener Naturen dar, deren Gemüt ihr Schicksal ist: eine allgewaltige Leidenschaft, sein Verlangen nach dem Dichterlorbeer, bestimmt sein Wollen und Handeln schlechthin; weder sein eigener Wille noch der Wille anderer vermögen etwas gegen den Despotismus des Dichtertriebs. Von Penthesilea wurde bereits gesagt, daß ihr Herz ihr Schicksal ist; durch ihr Gefühl ist sie stärker als wie durch Eisenbanden gehalten; Einflüsse von außen vermögen nichts gegen die Leidenschaft in ihr. — Kleists Leidenschaft konzentrierte sich auf ein Meisterwerk, den Guiskard; mit diesem einen Werke wollte er sich den Kranz der Unsterblichkeit erwerben. Wenn der Himmel ihm diesen einen Wunsch erfüllt hat, ist er bereit zu sterben (s. S. 95). Für Penthesilea gibt es gleichfalls nur ein Ziel, Achill; sie will zugrunde gehn, wenn sie nicht den Kranz, der ihre Stirn umrauscht, erfaßt; für die Erfüllung dieses einen Wunsches erläßt sie den Göttern das Glück, das sie ihr sonst noch zugedacht haben, und in der Tat fühlt sie sich, als sie sich im Besitz ihres Glückes wähnt, reif zum Tode. — Kleist wie Penthesilea setzen ihre ganze Kraft ein beim Jagen nach dem vorgesteckten Ziele: Kleist setzt ein Halbtausend hintereinander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, daran, den Kranz herabzuringen, Penthesilea rüttelt „fünf schweißerfüllte Sonnen" am Sturze des Peliden. — Als dann beide, nachdem sie das Äußerste getan haben, was Menschenkräfte leisten, gescheitert sind, gestehen sie sich ein, daß sie Unmögliches versucht haben; vergl. oben S. 16 und Penth. 9. Sz. Beide erstrebten das, was ihnen des Lebens „höchstes Gut" schien, und beiden versagte (dem Dichter wenigstens für die nächste Zeit nach dem Zusammenbruch) die Kraft, ein anderes, minder wertvolles Gut zu erstreben. Die Wirkung des Unglücks auf das Verhältnis der beiden zur Gottheit und zu den Menschen ist das gleiche. Penthesilea gesteht: „Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter, ich, die Geliebte, ich empfand es nicht;

erbittert hat es Göttern mich und Menschen usw. (14. Sz.). Kleist aber hadert mit dem Schicksal, weil es ihm Kuxe auf Goldminen gab, die aber kein echtes Metall enthielten (s. o. S. 96), und der Schwester schreibt er gelegentlich: „Das Unglück macht mich heftig, wild und ungerecht; doch nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres, als Dein Bruder, wenn er vergnügt ist.“ (40 Brief).

Als Kleists empfindliches Gemüt von dem harten Schlage des Mißerfolges getroffen war, verlor er die Herrschaft über seinen Geist (S. 97 f.); es ist also der pathologische Zustand der Penthesilea nach der Niederlage gleichfalls eine Parallele zu Kleists eigener Erfahrung. Es ließen sich noch andere persönliche Beziehungen aufdecken, doch genügen die erwähnten, um den genauen Parallelismus zwischen dem Schicksal des Dichters und dem seiner Heldin nachzuweisen. Es soll nur noch auf eins hingewiesen werden. Bereits bei den „Schroffensteinern“ wurde bemerkt, daß Kleist seine Personen nicht ganz von sich zur Objektivität losgelöst hat. Dies gilt im gesteigerten Maße von der „Penthesilea“. Einen interessanten Fall, in dem der Dichter eine allzupersönliche Beziehung noch nachträglich getilgt hat, erwähnt Wilbrandt S. 247 f. An Stelle der Verse: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! Ist's nicht, als ob ich eine Leier zürnend zertreten wollte, weil sie still für sich im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?“ hieß es ursprünglich: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! Die Brust so voll Gesang, Asteria, ein Lied jedweder Saitengriff auf ihr.“ An einigen anderen Stellen dagegen ist stehen geblieben, was wohl für den Dichter Wahrheit hat, aber nicht für seine Personen. So ist es z. B. nicht ersichtlich, wann und wo Penthesilea jene Erbitterung gegen die Menschen empfunden hat, von der sie sagt: „Das Kind, das in der Mutter Schoße spielte, schien mir verschworen wider meinen Schmerz“ (14. Sz.).

Ferner liegen im Charakter der Penthesilea, wie er uns vom Dichter übrigens gezeichnet wird, nicht die Voraussetzungen für Penthesileas Erklärung an die Götter, sie erlasse ihnen das Glück für die Gewährung des Siegs über Achill. Der Boden, auf dem ein solcher Gedanken sich entwickeln kann, ist oben S. 94 charakterisiert worden. Am störendsten wirkt m. E. das allzunahe Verhältnis Kleists zu seiner Heldin auf die Motivierung von Penthesileas leidenschaftlichem Verlangen nach der Besiegung Achills ein. Bei Kleists Ringen nach einem Ideal der Tragödie war das vorschlagende Motiv der Ehrgeiz, das Verlangen nach Ruhm (s. o. S. 98). Das Hauptmotiv für Penthesileas Handeln ist die leidenschaftliche Liebe zu Achill; nun wäre es an sich ja nicht unmöglich, daß neben diesem Motiv noch Ruhmbegierde als Nebenmotiv mitwirkte. Indes ist es bei der Übergewalt jener Leidenschaft wenig wahrscheinlich, daß ein anderes Motiv sich selbständig auswirken kann. Jedenfalls ist es unberechtigt, wenn der Dichter in der fünften Szene das Verlangen nach „Ruhm“ und dem „Kranze“ so stark heraustreten läßt. Es will mir scheinen, als ob hier der Subjektivismus des Dichters die Durchsichtigkeit der Motivierung beeinträchtigt habe. —

5. **Kleists Schicksale in Dresden** (Herbst 1807 bis Ende April 1809). Die Dresdener Epoche ist gekennzeichnet durch drei große Werke, das „Käthchen von Heilbronn", den „Michael Kohlhaas" und die „Hermannsschlacht", also durch die höchsten dichterischen Erfolge. Im schärfsten Gegensatz zu diesen Erfolgen stehen die Mißerfolge, die Kleist während der Dresdener Zeit bei seinen Bemühungen, sich eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Stellung zu gründen, hatte. Die Briefe Kleists an Ulrike während des Herbstes und Winters 1807 (Nr. 41 f.) zeigen, mit welchen sanguinischen Hoffnungen Kleist sich im Anfang seines Dresdener Aufenthalts trug. Nach und nach wurden alle diese Hoffnungen zu nichte.

„Meine Lage ist so reich, und mein Herz so voll des Wunsches, sich dir ganz mitzuteilen, daß ich nicht weiß, wo ich anfangen und enden soll", schreibt Kleist der Schwester am 17. September 1807. Die Momente, welche nach diesem Briefe den Reichtum seiner Lage ausmachen, sind nun allerdings nur zum kleineren Teile bereits gegenwärtiger Besitz, zum größeren Teile Hoffnungen auf die Zukunft. Zu ersterem rechnet der intime Verkehr Kleists in einigen vornehmen Häusern, von denen er besonders das Haus des österreichischen Gesandten und das des Appellationsrats Körner, des Freundes Schillers, nennt. Das Interesse dieser Kreise für den Dichter bekundete sich z. B. durch Veranstaltung von Vorlesungen und Aufführungen seiner Lustspiele. In den Gesellschaften, die der Proben wegen zusammenkamen, gab es Momente, die Kleist nach seiner Bemerkung gern seiner „teuersten Ulrike" gegönnt hätte (43. Brief). Gelegentlich einer der Aufführungen (bei dem österreichischen Gesandten) wurde Kleist mit einem Lorbeer gekrönt und zwar von den „zwei niedlichsten kleinen Händen", die in Dresden waren. Schon mehr Sache der Zukunft war der Wert der „Menge großer Bekanntschaften", die der Dichter gelegentlich in Teplitz machte. Ein Faktor, mit dem Kleist gleichfalls wie mit einem sichern Wert rechnete, war die Annahme des „zerbrochenen Kruges" für die Weimarsche Bühne. Es ist oben bereits erzählt worden, wie arg er sich in seiner Rechnung getäuscht sehen mußte. Im Vordergrunde des Zukunftsbildes, an dem sich Kleist erfreute, steht aber — ein Plan, den Kleist und seine Freunde auf der Basis ihrer Dresdener Stellung auszuführen gedachten. Es ist der Plan einer Buch-, Karten- und Kunsthandlung. Die Veranlassung zu diesem Plane gab der buchhändlerische Erfolg des Kleistschen „Amphitryon" und der Rühleschen[1]) Darstellung des Krieges von 1806; beide Werke hatten nach Kleists Bericht den beiden Verlegern sechsmal soviel eingebracht als den Verfassern. Bei dem Erscheinen der 2. Auflage des Rühleschen Buchs berechnet Kleist später den Gewinn Cottas auf 2000 Rtlr., während der Verfasser nur 300 Rtlr. erhalten hatte (44. Brief). Sollte

[1]) Kleists alter Freund Rühle hielt sich derzeit als Instruktor eines Weimarer Prinzen in Dresden auf.

man bei dieser Lage der Dinge auch den Gewinn von den anderen Werken, deren vier bereits zum Druck bereit lagen, andern überlassen, da man doch nach der Meinung Kleist nur die Hand nach diesem Gewinn auszustrecken brauchte? Der Gewinn aus der Buchhandlung wird in einem etwas späteren Briefe „nach einem mäßigen mittlern Durchschnitt" auf 22 % veranschlagt (43. Brief). Im Anfang des neuen Jahres erreicht Kleists Sanguinismus den Höhepunkt; nachdem er Mitte Dezember der Schwester geschrieben hat, es sei noch nie eine Buchhandlung unter so günstigen Aussichten eröffnet, meint er jetzt, es könne ihm und seinen Freunden bei ihren literarischen und politischen Konnexionen gar nicht daran fehlen, daß sie den ganzen Handel an sich rissen (46. Brief). So die Hoffnungen des Dichters. Dem objektiven Beobachter mußten allerdings bei dem buchhändlerischen Unternehmen ernste Bedenken aufsteigen und die Ausrufezeichen der Freude Kleists sich in Fragezeichen des Zweifels verwandeln. Zunächst unterschätzten Kleist und seine Freunde die Ungunst der Zeitverhältnisse; mochte auch zurzeit Dresden selbst noch ein buen retiro für die nach einem ästhetischen Stillleben Verlangenden sein, so gehörte doch kein großer politischer Scharfblick dazu, um im Jahre 1807 zu erkennen, daß man in schweren Zeiten lebte und schwereren entgegen ging. Dazu kam ein Zweites Das Kapital, über welches Kleist und seine Freunde verfügten, war zu gering, als daß die junge Buchhandlung eine auch nur kurze Geschäftsflaue ertragen konnte. Ferner verstand keiner der Buchhändler die kaufmännische Technik des Geschäfts, und wenn auch Kleist der Schwester mit einer gewissen Genugtuung schreibt, er sei wieder „Geschäftsmann" geworden, so merkt man doch aus der Freude, mit der er der Schwester meldet, keiner von ihnen werde seinen Namen zu der Buchhandlnng hergeben, wie wenig er gesonnen gewesen ist, die geschäftliche Seite der Unternehmung mit Eifer zu erfassen. Wie er, so mutmaßlich seine drei Geschäftsgenossen: Rühle und Pfuel, beide Offiziere, und Adam Müller, „ein junger Gelehrter". Die Einheitlichkeit in der Leitung sollte dadurch gewahrt werden, daß Rühle an die Spitze des ganzen Geschäfts trat.

Außer auf die Erträge der Buchhandlung rechnete Kleist noch besonders auf den Verkauf seiner Theaterstücke an die Bühnen.

Im Jahre 1805 hatte Kleist an Rühle geschrieben: „Für die Kunst, siehst Du wohl ein, war vielleicht noch niemals der Zeitpunkt weniger günstig. Man hat immer gesagt, daß sie betteln geht, aber jetzt läßt sie die Zeit verhungern. Wo soll die Unbefangenheit des Gemüts herkommen, die schlechthin zu ihrem Genusse nötig ist, in Augenblicken, wo das Elend Jedem in den Nacken schlägt?" Inzwischen war die allgemeine Lage kaum sehr viel günstiger geworden; trotzdem wagt Kleist zusammen mit Adam Müller den Verlag eines Kunstjournals, das den Namen „Phöbus" erhalten sollte. Wiederum stellt Kleist der Unternehmung ein sehr günstiges Prognostikon. Er bezeichnet der Schwester die beiden Wieland und Johannes Müller als sichere, Goethe als wahrscheinlichen Mitarbeiter (44. Brief) und ist

der Meinung, man habe sich für die Horen bei ihrem Erscheinen nicht lebhafter als für den Phöbus interessiert. Prüft man die Aussichten des Journals objektiv, so muß man zunächst feststellen, daß die „Nativität" des neuen Journals ungünstig war: in einer Zeit, in der einige zehn Kunstjournale sich bereits um die geringe Teilnahme des Publikums für die Kunst stritten, mußte eine in den Wettbewerb eintretende neue Zeitschrift von vornherein auf schwere Daseinsnot rechnen. Ein Mittel, das Interesse des Publikums dem neuen Kunstjournal trotzdem zuzuwenden, wäre ein den Anforderungen der Zeit entgegenkommendes Programm gewesen. So war Schiller verfahren, als er 1794, in einer Zeit, in welcher (nach seinem Ausdruck) der Kampf der politischen Meinungen in jedem Zirkel entbrannte und man sich vor dem allverfolgenden Dämon der Staatskritik nicht retten konnte, den Horen ein reinästhetisches Programm gab. Das Programm, mit dem Kleist und Müller für den Phöbus warben[1]), ist von vornherein so unbestimmt, daß ihm um dieser Unbestimmtheit willen keine werbende Kraft innewohnte; das Einzige, was deutlich heraustritt, ist das Selbst- und Kraftbewußtsein der Herausgeber. Anders wäre es gewesen, wenn eine Anschauung von der Tendenz des Journals, die Müller seinem Freunde Gentz gegenüber aussprach, programmmäßig festgelegt und für die Leitung des Journals wirklich zielzeigend geworden wäre. Schiller konnte i. J. 1794 von seiner Zeitschrift alles ausschließen, was sich auf den politischen „Weltlauf" seiner Gegenwart bezog; i. J. 1807 aber war den Deutschen das Politische zu sehr auf den Leib gerückt, als daß man einer Zeitschrift für die Kunst die Zweckbestimmung hätte geben können, „eine Retraite oder Ressource" zu sein, „wo man das wirkliche Leben und alles politische Kreuz der Zeitumstände eine Weile vergessen sollte". In den angeführten Worten kritisiert Adam Müller die Bestimmung der Horen; und es wäre ohne Zweifel eine wirksame Empfehlung für die neue Zeitschrift gewesen, wenn die Herausgeber erklärt hätten, daß sie, mit den Worten Müllers, aus ihrer „ganzen und vollständigen" Ansicht von der Welt heraus in „eine ähnlich schlaffe Ansicht des Lebens, eine ähnliche Trennung der sogenannten heitern Kunst von dem ernsten Leben" nicht einwilligten (Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller, Stuttgart 1857), wenn sie den Satz Müllers in ihr Programm aufgenommen hätten: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen, alle Wunden der Menschheit nicht etwa streichelnd oder überklebend, sondern durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend."

Ein weiterer bedrohlicher Umstand war der Mangel an Mitarbeitern, deren man sich versichert hatte. Ehe Schiller mit seiner Ankündigung der Horen vor das Publikum trat, hatte er sechsundzwanzig Mitarbeiter, darunter Goethe, Herder, die beiden Humboldt, A. W. Schlegel, gewonnen, deren Namen im Programm aufgeführt wurden. Dem plan-

[1]) Abgedruckt bei Brahm 221 f.

mäßigen Vorgehen Schillers gegenüber erscheint das Vorgehen Kleists und Müllers als dilettantisch und fahrlässig.

Außer den obenerwähnten Männern waren es nur einige Dresdener Freunde, auf die man rechnen konnte. Im übrigen waren die Herausgeber auf sich angewiesen. Was versprach nun Kleists Partner — Adam Müller? Müller war i. J. 1779 in Berlin geboren; er hatte Theologie und Jurisprudenz studiert und war dann, nachdem er kurze Zeit preußischer Referendar gewesen war, nach Wien übergesiedelt; 1805 trat er zur katholischen Kirche über; 1806—1808 hielt er in Dresden Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur, über dramatische Kunst, über das Schöne u. a. Eine Vorstellung von dem, was Müller leisten würde, konnte Kleist aus den Vorlesungen entnehmen, die Müller in Dresden hielt und gehalten hatte und die zum Teil auch gedruckt vorlagen. Diese Vorlesungen sind eine Marter für den Leienden durch den Mangel an logischer Schärfe, durch das Fahrige, Springende, Hüpfende der Gedankenbewegung, durch das Spielen mit leeren Begriffen, durch das Fehlen jeder Methode und jeder systematischen Form (alle systematische Form war für Müller „tote Form" oder „Unform"). Dabei sind die Vorlesungen übrigens reich an einzelnen bedeutenden Apperçus, ja auch (wovon unten die Rede sein wird) an richtigen Grundgedanken. Dieser Charakter der Vorlesungen erklärt sich aus ihrer Entstehung. Müllers Freund Gentz schreibt ihm gelegentlich darüber: „Eine Vorlesung, zwei oder drei Stunden, ehe man sie hält, zusammengeschrieben, ist ein Geniesprung, aber nichts das Werk eines reflektierenden Mannes" (87. Brief); und ausdrücklich bezeichnet Gentz diese Form der Arbeit als eine des Freundes „unwürdige". Von solcher Beschaffenheit waren die Vorlesungen, die Müller als den „Fond" bezeichnete, den er dem neuen Unternehmen zur Verfügung stellte.

Rechnet man alles Gesagte zusammen, so erkennt man, wie sehr das Gebäude der Hoffnungen Kleists auf Sand gebaut war.

Die persönlichen Beziehungen zu den vornehmen Häusern verschafften Kleist zwar manche erhebende Momente, auch manche äußeren Vorteile, wie die Unterbringung einiger seiner Theaterstücke an Bühnen, aber sie brachten Kleist nicht, was doch vor allem not tat, in lebendige Berührung mit den breiteren Schichten des literarischen Publikums. Einen peinlichen Ausgang nahm das Verhältnis Kleists zum Körnerschen Hause: Kleist gewann nämlich Körners Pflegetochter, Emma Kunze, lieb; die Beziehung zu dem musikalisch sehr begabten Mädchen fand aber nach dem „Soll" der Überlieferung dadurch ein Ende, daß Kleist auf heimlicher Verlobung und heimlichem Briefverkehr bestand, worein Emma nicht willigte. Die Einwirkung des Verhältnisses auf das Herzensleben des Mädchens kann nicht wohl sehr tiefgehend gewesen sein, da sie sich noch im Herbste 1808 anderweitig vermählte; die Einwirkung auf das Dichten Kleists, die man im „Käthchen" hat spüren wollen, ist meines Erachtens nicht nachweisbar.

Einschneidender für Kleists ferneres Leben war der Ausgang, den sein Verhältnis zu Goethe nahm. Auf die von Kleist mit dem Ausdruck tiefster Ergebenheit begleitete Übersendung des ersten Phöbusheftes antwortete Goethe mit der oben mitgeteilten Beurteilung der „Penthesilea". Dazu kam der Mißerfolg des „zerbrochenen Kruges", den Kleist mit gutem Grunde Goethe auf die Rechnung setzte. Was Wunder, wenn Kleist gegen den Olympier zornig entbrannte! Seinem Zorne machte er in einigen Epigrammen Luft. Jedenfalls war das Verhältnis zwischen Kleist und Goethe ein für allemal zerstört.

Die Buchhandlung fing sehr bald an, schwer unter der allgemeinen Lage des Buchhandels zu leiden. Von der Absicht, sein eigener Verleger zu werden, ist Kleist bereits im Juni 1808 ganz und gar zurückgekommen, denn in dieser Zeit steht er mit Cotta über ein von ihm herauszugebendes Taschenbuch in Verhandlung, zu dem er jedes Jahr ein Drama, für das laufende das „Käthchen", zu liefern verspricht. Wie wenig Kleist gesonnen war, als Verleger seiner Werke sein Geschick in die eigenen Hände zu nehmen, zeigt folgende Stelle eines seiner Briefe an Cotta: „Was das Taschenbuch anbetrifft, so übergebe ich mich damit nunmehr sowie mit Allem, was ich schreibe, ganz und gar in Ew. Hochwohlgeboren Hände."

Der Verkauf der Theaterstücke zur Aufführung machte auch große Schwierigkeiten. Kleist erlebte außer der Aufführung des „zerbrochenen Kruges" nur die Aufführung des „Käthchen von Heilbronn"; diese aber auch erst im Jahre 1810.

Das Schicksal des Phöbus endlich gestaltete sich, so wie es aus dem oben gemachten Ansatz, man möchte sagen, mit rechnerischer Notwendigkeit sich gestalten mußte. Vor allem war es der Mangel an Mitarbeitern, der das Journal zugrunde richten mußte. Ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Stücke zeigt den Krebsschaden. Kleistsche Fragmente und Müllersche Fragmente überwiegen so einseitig, daß alles Sonstige nicht in die Wagschale fällt. Kleist gab vom Besten, was er hatte, aus der „Penthesilea", dem „zerbrochenen Kruge", dem „Käthchen", dem „Michael Kohlhaas"; aber er gab eben nur Fragmente. Als Ganzes erhielten die Leser von dem Bedeutenderen nur die „Marquise von O." Abgeschreckt werden mußten die Leser aber geradezu durch die Fragmente des fragmentarischsten Kopfes, der zu denken ist. — Vom 6. Stück an erscheint der Phöbus nicht mehr im Selbstverlage der Herausgeber; mit dem Ende des ersten Jahrgangs hatte er sein Ende erreicht. — —

Isaac nennt den zweiten Abschnitt in Kleists Leben eine Schicksalstragödie. Diese Bezeichnung führt insofern irre, als es scheinen könnte, das Schicksal zermalme einen völlig Schuldlosen. Die Dresdener Zeit z. B. zeigt, wie fahrlässig Kleist in seinem Urteilen, Planen und Handeln war. Immerhin tritt aber dies Schuldmoment zurück hinter der Brutalität, mit der die Verhältnisse und die Menschen seine Hoffnungen zerstörten.

6. **Käthchen von Heilbronn.**[1]) Überschaut man die bisherige Produktion Kleists, so fällt die Fülle der Kunstformen auf, in denen sich sein dichterischer Drang auslebt. Zu der Tragödie in shakespeareschem Stil, den Schroffensteinern, der Tragödie des idealen Einheitsstils, dem Robert Guiskard, der Tragödie des klassischen Stils, der Penthesilea, tritt nun mit dem „Käthchen" „ein großes historisches Ritterschauspiel". Nach Kleists eigener Bemerkung schlägt das neue Schauspiel mehr in die romantische Gattung als die übrigen. Als Schiller an seiner romantischen Tragödie, der Jungfrau von Orleans, arbeitete und bei der Arbeit durch die Unfügsamkeit des Stoffes behindert wurde, der sich nicht in wenige große Massen ordnen ließ und in Rücksicht auf Ort und Zeit in zu viele Teile zerstückelt werden mußte, kam er zu der Erkenntnis, daß sich der Dichter durch keinen allgemeinen Begriff von der Tragödie fesseln lassen dürfe, sondern es wagen müsse, bei einem neuen Stoffe die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu erhalten. S. Wegweiser III. Abteil. S. 143. Auch Kleist läßt sich durch einen neuen Stoff zu einer neuen dramatischen Form bestimmen. S. unten!

Die Veranlassung zur Abfassung des „Käthchen" war nach Bülow (S. 53) „gewissermaßen" das schmerzliche Bedürfnis, seiner ungetreuen Geliebten, Julie Kunze, an der Heldin beispielsweise zu zeigen, wie man lieben müsse. Diese Annahme beruht auf einem chronologischen Irrtum; die entgegengesetzte Annahme, es habe gerade die Stimmung der jungen Liebe zu Julie Einfluß gehabt, ist eine überflüssige Hypothese. Wichtig ist, was Kleist über sein Schauspiel einer „geistreichen Verwandtin" schreibt; er nennt das „Käthchen" die „Kehrseite der Penthesilea", ihren „anderen Pol", „ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung, als jene durch Handeln". Aus diesen Worten, die mit der Charakteristik der Heldin zugleich das Grundmotiv des Schauspiels offenbaren, ist m. E. auch das Wesentliche zur Beantwortung der Frage nach der Veranlassung zu entnehmen. Im gewissen Sinne kann man sagen, daß „die Penthesilea" die Veranlassung zur Abfassung des neuen Schauspiels ist. Nicht als ob der Dichter etwa nach der Abfassung der „Penthesilea" einen Stoff gesucht oder frei aus der Phantasie geschaffen habe, mittels dessen er den polaren Gegensatz der Amazonenkönigin dramatisch darstellen wollte, wohl aber mußte die Anziehungskraft eines dem Dichter zufällig aufstoßenden derartigen Stoffes darum überaus groß sein, weil die Gegensätze einander fordern. Der Drang, ein durch Hingebung mächtiges Mädchen zur Heldin eines Dramas zu machen, war nun bei Kleist um so stärker, als der Idealtypus der Frau, wie er ihn selbst besaß, von dem in der Gestalt der Penthesilea verkörperten Typus sehr weit ab und dem polar entgegengesetzten Typus sehr nahe lag. Penthesilea

---

[1]) Im August 1808 muß das Stück, von dem im Maiheft des Phöbus der erste Aufzug und die erste Szene des zweiten Aufzugs erschienen waren, vollendet gewesen sein.

war Kleist (s. o.), Käthchen ist in ihrer unbedingten Hingabe das Mädchen, wie es Kleist liebte. Der Stoff aber, der Kleist zu einer dramatischen Verkörperung des der Penthesilea entgegengesetzten Frauentypus veranlaßte, war ein Balladenstoff, den Kleist jedenfalls aus G. A. Bürgers „Graf Walter", einer Ballade „nach dem Altengländischen", kannte. Hier fand er eine „Maid", der ein Liebesblick aus dem himmelblauen und holden Auge des Geliebten mehr als sein rotes Gold, ein Liebeskuß aus seinem purpurroten und süßen Munde mehr als sein Land und seine Leute galt, die den ganzen Tag neben dem reitenden Grafen im Sonnenstrahl einherlaufen und hinter ihm her den Strom durchschwimmen mußte, die es über sich gewann, dem Geliebten zu seiner vermeintlichen Braut Glück zu wünschen, die ihr Roß zu Stall zog, ihr Nachtbrot von der Faust speisen und am Herd aufs Ohr sinken mußte, die aber endlich das Weib des Grafen wurde; in Summa: hier fand er ein durch Hingebung mächtiges Wesen.

Ehe nun der Dichter daran ging, nach dem Leitmotiv dieser Ballade einen Stoff zu erfinden, nahm er eine wesentliche Veränderung mit der psychologischen Natur der Liebe des Mädchens vor. Die Veranlassung dazu gab ihm der tiefe Eindruck, den er durch seinen persönlichen Verkehr mit G. H. Schubert und aus dessen Vorlesungen von den neuen Forschungen über animalischen Magnetismus und verwandte Erscheinungen empfangen hatte. Nach Schuberts Mitteilungen in seiner Selbstbiographie (Erlangen 1854—56), Bd. 2, 227 konnte Kleist gar nicht „satt" von den Mitteilungen werden, die Schubert ihm über die Äußerungen des Seelenlebens in den Zuständen magnetischer Gebundenheit des leiblichen Lebens oder im Traume, in den Vorahnungen des Künftigen, im geistigen Ferngesicht machte. Die Vorlesungen, die Schubert auf Veranlassung Kleists und seiner Freunde über „die Nachtseiten der Naturwissenschaft" gehalten hatte, kamen zuerst im Juli 1808 gedruckt heraus. Vergl. Max Morris: H. v. Kl.s Reise nach Würzburg, S. 37. Zu den okkultistischen Studien Kl.s s. Wukadinović a. a. O. S. 139 f. W. weist nach, daß Kleist, wie aus einigen — allerdings sehr nebensächlichen — Entlehnungen ersichtlich ist, auch Stillings „Theobald oder die Schwärmer" und eine weitere Ballade nach dem Englischen „Lord Heinrich und Käthchen" benutzt hat. Besonders kommt die 13. Vorlesung, die vom Magnetismus und verwandten Erscheinungen handelt, in Betracht. Hier berichtet Schubert über den Zustand des eigentlichen Somnambulismus. Er erwähnt z. B., die magnetisch Schlafenden beantworteten alle ihnen vorgelegten Fragen mit der größten Lebendigkeit und Klarheit, ihr Zustand gleiche nur äußerlich dem Traumzustande, während er in Wahrheit mit demselben nichts gemein hätte; sie empfänden alles lebhafter und tiefer und seien sich ihrer viel klarer bewußt als im Wachen. Die Schlafenden wissen ferner nach Schubert genau, was sie im magnetischen Schlaf gesagt und empfunden haben; ferner wissen sie voraus, wann ihr geistiges Vermögen wieder jenen Zustand einer höheren Klarheit erlangen wird. Ausführlich berichtet Schubert über die tiefe Sympathie der Somnambulen mit dem Magnetiseur

und anderen mit ihr und ihm im Rapport stehenden Personen; Patientinnen des Heilbronner Gmelin waren durch eine besondere und unwiderstehliche Zuneigung aneinander gefesselt. Ferner macht Schubert auf die Verwandtschaft zwischen dem magnetischen Zustande und dem Scheintode aufmerksam, die sich besonders auch darin zeige, daß auch die vom Scheintod Erwachenden meist von ihrer Krankheit vollkommen geheilt, ja auf unbegreifliche Weise gestärkt seien. Endlich ist Schubert der Meinung, beim Somnambulismus und allen verwandten Erscheinungen werde das „brennbare Wesen" (die Seele) schon teilweise und auf Momente frei. Momente, in welchen die menschliche Natur die Anker in eine schönere Heimat lichte. Die Parallelen bei Kleist s. II, 9 und IV, 2. Dabei aber ist entscheidend, daß Kleist die geheimnisvollen Vorgänge in der Seele Käthchens und Wetters nicht als natürliche im Sinne des Verfassers der „Nachtseiten der Naturwissenschaft," sondern als wunderbare, übernatürliche aufgefaßt sehen will. Der Geist des Grafen wird von einem „Cherubim" in die Klause zu Heilbronn geführt, und der Graf ruft aus: „Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's". Ganz deutlich wird die Absicht des Dichters III, 14, wo ein Cherub Käthchen aus dem einstürzenden Schlosse rettet. Wie in Schillers „Jungfrau" das Geisterreich in den natürlichen Verlauf der Dinge eingreift, so auch hier: Käthchen steht unter dem Schutz der himmlischen Geister, die auf ihr inneres und äußeres Geschick bestimmend einwirken. Vergleicht man allerdings unser Schauspiel mit der „Jungfrau" in Rücksicht auf die Breite und Stärke, die der Dichter der Einwirkung übernatürlicher Mächte gewährt, so fällt die geringe Eindringlichkeit auf, mit der Kleist die Mitwirkung der übernatürlichen Welt zur Geltung bringt. Ursprünglich war die Absicht des Dichters eine andere. Kleist klagt später einmal: „**Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen geführt, die ich jetzt beweinen möchte.**"

Besonderen Einfluß gewann Tieck, der sich derzeit in Dresden aufhielt, auf den Dichter. Tieck ist es auch, dem wir an einer sehr bedeutsamen Stelle den Einblick in die ursprüngliche Absicht des Dichters verdanken; er erinnerte sich nämlich einer Szene, die von Kleist zu seinem größten Bedauern späterhin unterdrückt wurde: Käthchen hat die Häßlichkeit der Kunigunde entdeckt; während sie nun auf dem Felsen wandelt, erscheint ihr unten im Wasser eine Nixe, die sie mit Gesang und Rede lockt; schon will sich Käthchen hinabstürzen, da wird sie von einer Freundin gerettet. Mit dieser Nixe würde eine dämonische Macht auf den Verlauf der Handlung eingewirkt haben. Wie in der „Jungfrau" Himmel und Hölle mithandeln, so würde in dem „Käthchen von Heilbronn" dem Geist aus lichter Höhe der Geist aus der dunklen Tiefe entsprochen haben. Vor allem hätte Kleist, wenn er jene Szene nicht den Forderungen der Bühne geopfert hätte, den Boden bestimmt bezeichnet, auf dem sich nach seiner Meinung die ganze Handlung abspielen sollte. Man würde dann das Schauspiel als ein dramatisiertes Märchen erkannt und es unter

dieser Kategorie gewürdigt haben. Indem Kleist auf jene Szene verzichtete, setzte er sich sehr stark all den Mißdeutungen aus, welche die Folge einer Beurteilung unter falschem Gesichtspunkt sind.

Die vielfach, auch noch von Brahm ausgesprochene Vermutung, nach Kleists ursprünglicher Absicht habe nur Käthchen und nicht auch Graf Wetter die „Vision" haben sollen, ist falsch, schon darum, weil der Dichter den Vorgang nicht als Vision, sondern als real angesehen wissen will. Immerhin bleibt „Käthchen von Heilbronn" trotz jener Auslassung ein dramatisiertes Märchen, an dem ein reiner Genuß nur möglich ist, wenn man eben das tut, was nach Brahm (S. 238) entbehrlich ist, d. h. wenn man, die Voraussetzungen des Dichters teilend, mit ihm auf den Boden des Märchens hinübertritt.

Eine einfache Folge der eben dargelegten Tendenz des Dichters war die Verlegung der Handlung in die romantische Zeit, in das Mittelalter.[1]) Kleist, der sonst mit souveräner Unabhängigkeit und, ohne unter das Gesetz des Zeitgeistes zu fallen, dichtet, steht in dem „Käthchen" unter dem Einfluß der Romantik, als deren normale Dichtungsart nach Gervinus (Gesch. d. deutsch. Dicht. 5, 731) das Märchen im weiteren Sinne, in dem es alle das Wunderbare benutzende Poesie einschließt, gelten kann.

Der dramatische Charakter des „Käthchen" ergibt sich aus der Natur der handelnden Personen und der Stellung, die ihnen der Dichter im Spiel und Gegenspiel zueinander gibt. Die Titelheldin ist eine Natur, wie sie die „dramatische Dramatik", das moderne Drama, in der Stellung des Protagonisten nicht verwerten könnte; denn Käthchen entscheidet sich nicht mit klarem Selbstbewußtsein frei aus sich heraus; ihr Handeln beruht nicht auf Selbstbestimmung, sondern auf Bestimmung durch eine von außen und zwar von oben her auf sie einwirkende Macht; sie weiß nicht, von wannen der sie bestimmende Geist kommt und wohin er führt; nicht sie will, sondern „es" will in ihr, und sie vermag auch nicht mit dem Lichte des Selbstbewußtseins dieses „Es" zu erkennen, das von der Tiefe ihres unbewußten, ihres Traumlebens aus wirkt. „Ich weiß es nicht", ist ihre Antwort auf die Frage nach dem, was sie aus ihres Vaters Hause getrieben habe und an den Grafen Wetter fessele (I, 2). Keine freie, ihr selbst durchsichtige Neigung, aber auch keine Leidenschaft wie die der Penthesilea, der gegenüber der Mensch zwar die Selbstbestimmung, aber nicht das Selbstbewußtsein verliert, verbindet Käthchen mit dem Grafen; es ist vielmehr eine magische Gewalt, die sie an den Grafen kettet. Ihr Handeln fällt demgemäß nicht unter den teleologischen

---

[1]) Daß Kleist im „Käthchen" Beziehung auf seine Gegenwart gesucht habe, und daß in der „intimen (?) Gestaltung einer mächtigeren und prächtigen Vergangenheit des Vaterlandes" ein Beweis für seinen neuerwachten Heimatssinn zu sehen sei (Brahm S. 232), ist irrig; Kleist selbst kennzeichnet im 52. Briefe an Ulrike das „Käthchen" ausdrücklich als ein Stück, das im Gegensatz zur Hermannsschlacht keine Beziehung auf die Gegenwart habe.

Gesichtspunkt und unter den kausalen nur insofern, als ihr Handeln nicht verursacht ist, sondern selbst verursacht. Eine solche Natur kann natürlich nicht die Trägerin eines eigentlichen dramatischen Spiels oder Gegenspiels werden; wenigstens nicht da, wo es sich um ihr Verhältnis zum Grafen handelt: der Gegensatz von Wille und Wille ist innerhalb dieses Verhältnisses unmöglich. Nun wäre ja an sich möglich, außerhalb dieses Verhältnisses der Heldin Energie des Willens zu geben und sie zur Täterin ihrer Taten zu machen, der Dichter aber hat seinem Käthchen überhaupt die größte Bestimmbarkeit und Weichheit gegeben. So kommt es auch nicht zu einem Gegenspiel zwischen Käthchen und Kunigunde. Damit vermeidet der Dichter einen störenden Dualismus, denn wenn Kleist hier, wie es Brahm für möglich zu halten scheint (S. 243), „den aufgehäuften dramatischen Zündstoff" hätte explodieren lassen, so würde er seine Heldin als eine Natur gekennzeichnet haben, die einerseits der Einwirkung einer höheren Macht sich willenlos beugt, andrerseits aber Willensenergie zu leidenschaftlichem Kampfe besitzt. Unmöglich, wie gesagt, wäre ein solches Verfahren nicht, da dem magisch einwirkenden absoluten Willen gegenüber auch ein starker Wille sich beugt, aber der Dichter verhindert durch sein entgegengesetztes Verfahren, daß man gerade in dem Gebiete an das Wunderhafte besonders stark erinnert wird, in dem es, obwohl am wenigsten sinnenfällig, am meisten auffällt, im Innenleben des handelnden Menschen. Vor allem aber schafft Kleist, indem er den Charakter seiner Titelheldin als weich darstellt, in ihr eine echte Märchenheldin: nicht die Naturen, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen, sind die Lieblingsgestalten der Märchen, sondern solche Naturen, die leidend ihr Schicksal empfangen.

Kunigunde steht in scharfem Kontrast zu Käthchen: in ihrem dämonischen Wollen verkörpert sich der böse Wille; während Käthchen ganz Hingabe ist, ist Kunigunde ganz leidenschaftliche Begierde; während jene unter einem fremden Gesetz steht, ist Kunigunde sich selbst Gesetz; während jene tut, was sie muß, tut diese, was sie will. Kunigunde ist eine durchaus dramatische Figur: in klarer Selbstbestimmung setzt sie sich die Zwecke, die sie dann mit tatkräftigem Willen durchführt. Die Absolutheit ihres bösen Willens, die durch keine mildernden Züge eingeschränkt wird, macht sie zur Trägerin des bösen Prinzips in Kleists Märchendrama hervorragend geeignet. Bedauerlich ist, daß Kleist den Eindruck des Charakters durch die allzu drastische Ausmalung ihrer Toilettenkünste beeinträchtigt hat. Außer mit Käthchen steht Kunigunde mit dem Grafen Wetter im Spiel. Daß es aber auch in diesem Verhältnis nicht zu energischer Wirkung und Gegenwirkung kommt, das liegt an dem Charakter des Grafen. Graf Wetter vom Strahl ist ein ritterlich tatkräftiger Mann, dem die Lust am Kampf die Schienen seines Panzers sprengt (I, 1); in seinem Gemütsleben sind Strenges und Zartes, Härte und Weichheit miteinander verbunden. Er ist ein Mensch der Tat und des unmittelbaren Gefühls; hingegen fehlt ihm das abwägende sittliche Feingefühl:

er durchschaut das Spiel, mit dem Kunigunde sein Herz gewinnen will, nicht, so grob es ist; ja auch ihre Unbarmherzigkeit Käthchen gegenüber (III, 12 f.) öffnet ihm die Augen nicht; erst nachdem er sich als Opfer der Toilettenkünste Kunigundes erkannt hat, verwünscht er seine Seele, die „auf dem Markt der Welt" die Dinge mit falschem Maße mißt (V, 6). Es ist bezeichnend, daß der Dichter ihn nicht einmal vor eine sittliche Entscheidung stellt. Er ist nicht ein Mann, der sich sein Schicksal selbst schafft; sein Schicksal wird ihm zuteil. Sein Handeln bestimmt er nicht nach sittlich freier Entscheidung zwischen dem Für und Wider. Auch sein Entschluß, das Käthchen sich zu vermählen, ist alles andere, nur keine sittliche Tat. Ein solcher Charakter würde in einem modernen Charakterdrama nicht im Vordergrunde stehen können; er eignet sich aber vortrefflich für das romantische Märchenschauspiel Kleists. — Das Gegenspiel zwischen dem Grafen und Friedeborn verläuft in seinem ersten Stadium (I, 1 f.) in den Formen einer Gerichtsverhandlung, im zweiten (V, 1) in den Formen eines Gottesgerichts; in keinem Falle kommt es zu einem eigentlich dramatischen Gegenspiel.

Die Handlung entwickelt sich mithin nicht aus Spiel und Gegenspiel; sie rückt vielmehr in epischer Manier vorwärts. Das Ziel der Handlung ist die Vereinigung der beiden Liebenden, zu der sie bereits durch höheren Willen vorausbestimmt sind. Der erste Einschnitt im Verlauf der Handlung liegt nach der ersten Szene des II. Aufzuges: der Graf, obwohl von der Frauentugend, der Makellosigkeit und dem Liebreiz Käthchens innerlich überzeugt, ist entschlossen, sie nicht zum Weibe zu nehmen, weil sie von bürgerlicher Abkunft ist. In der dem Ziele gerade entgegengesetzten Richtung wird die Handlung nun von der 2. Szene des II. Aufzugs, mit der ein ganz neues Kapitel anfängt, bis zum Schluß desselben geführt: der Graf glaubt in Kunigunde, die seinen Sinn geblendet hat, die Braut, die ihm im „Sylvesternachtstraum" gezeigt ist, zu erkennen. Der III. Aufzug zeigt dem Grafen die aufopfernde Liebe Käthchens und die unbarmherzige Kälte Kunigundes; die Handlung aber rückt ihrem Ziele nicht näher. Ein entscheidender Ruck auf das Ziel hin geschieht (und zwar ohne allen Zusammenhang mit den Vorgängen des III. Aufzugs) in der Holunderbuschszene des II. Aufzugs: Käthchen wird vom Grafen als die Braut seines Traumes erkannt. Nur ein Umstand bleibt unaufgeklärt, wie Käthchen die Tochter des Kaisers sein kann. Ehe sich der Graf Aufklärung verschafft, wird nun aber Käthchen das Ziel des tödlichen Hasses der Kunigunde, deren Häßlichkeit sie geschaut hat. Das Glück des Grafen und Käthchens, das bereits gesichert schien, gerät in die größte Gefahr. Der V. Aufzug endlich bringt die Erkennung und Anerkennung Käthchens durch den Kaiser, die Erkennung Kunigundes durch den Grafen. Zuletzt erkennt sich Käthchen als die Braut des Grafen. Aus dieser Überschau ergibt sich, daß für den Gang der Handlung die verschiedenen Erkennungen entscheidend sind. Nicht das, was die Personen tun, sondern was sie erkennen, bestimmt den Lauf der Dinge.

Der Stil unseres Schauspiels ist also nicht, was vom Stil des „dramatischen" Dramas gilt, vorwärtsdringend und spannend. Er kann dies schon darum nicht sein, weil die Handlung kein Kontinuum, keine zusammenhängende Reihe von Taten ist. Vielmehr ist es für den Gang der Handlung charakteristisch, daß immer wieder neue Anfänge gesetzt werden. Auffallend ist diese Führung der Handlung z. B. II, 2, wo die entscheidende Wendung eintritt und zwar ohne einen straffen Zusammenhang mit dem, was früher geschehen ist. Die beiden Handlungen des Stücks, deren Mittelpunkte Käthchen und Kunigunde sind, hat der Dichter zwar ineinander verschlungen; mit Unrecht aber nennt Isaac, gegen Brahm sich wendend, die Doppelhandlung eine „organisch geeinte" (Isaac a. a. O. S. 400). Organisch geeint ist die Handlung darum nicht, weil in keinem entscheidenden Punkte des Verlaufs der Gesamthandlung die eine Handlung die andere innerlich bedingt. Ganz entsprechend der eben gekennzeichneten Natur der Handlung ist die Zulassung des Zufalls, den der strenge Dramenstil verpönt. Man beachte vor allem, wie stark der Zufall mitwirken muß, damit Käthchen Kenntnis von dem Plan des Rheingrafen gegen ihren Herrn bekommt. Auch für die Episode hat Kleist in seinem Schauspiel Raum (IV, 1). Besonders stark emanzipiert sich Kleist von den Forderungen des dramatischen Stils in der Behandlung des Monologs. Während er in den Dramen, wo er nach dem strengen Stil arbeitet, den Monolog nur spärlich und dann immer dramatisch verwertet, gestattet er sich im „Käthchen" einen Monolog wie den des Kaisers, der das Bedürfnis fühlt, „den vier Wänden" sein „Geheimnis" anzuvertrauen, dessen Mitwisser der Zuschauer werden muß. Eine einfache Folge der gesamten Anlage des Dramas ist auch der undramatische Charakter des Dialogs. In keiner einzigen Szene trifft Geist auf Geist wie Schwert auf Schwert; sehr oft dreht sich das Gespräch um das, was geschehen ist. Äußerst bequem ist die Technik der Exposition: durch den ausführlichen Bericht Theobalds und des Grafen (I, 1) erfährt man alles Wissenswerte aus der Vorgeschichte Käthchens und ihres Verhältnisses zum Grafen. Wie wenig diese Lässigkeit in der Technik auf technischem Unvermögen beruht, beweist er durch die 2. Szene des I. Aufzugs, in der er in der lebendigsten Weise durch das Inquisitorium des Grafen (Kleist liebt die Form des Inquisitoriums) das Verhältnis zwischen Käthchen und dem Grafen exponiert.

Ein häufiger Ortswechsel widerspricht dem Wesen der großen Tragödie, weil große Leidenschaften sich ohne Unterbrechung auswirken müssen. Mit Recht aber gestattet sich Schiller bei seiner romantischen Tragödie einen gemäßigt freien Ortswechsel. Ebenso liegt für Kleist in der Natur seines Schauspiels die Rechtfertigung des öfteren Ortswechsels. Wenig störend ist der Ortswechsel namentlich im zweiten, aber auch im dritten Aufzug, wo durch den Ortswechsel Abschnitte entstehen, die Glieder einer einheitlichen äußeren Handlung sind. Nicht berechtigt erscheint der Ortswechsel nur in den wenigen Fällen, in denen, wie z. B. in den

Szenen V, 2 und 3, der Inhalt der durch die Einheit des Orts verbundenen Szenengruppe zu dürftig und zu wenig geschlossen ist. —

Alles bisher zur Charakteristik des „Käthchen" Gesagte soll den ästhetischen Gesichtswinkel bestimmen, unter dem man das Schauspiel betrachten muß, wenn man dem Dichter gerecht werden und sich selbst die Freude eines Genusses sichern will, der nicht durch unberechtigte Kritik, durch ein Messen an einem falschen Maßstabe verkümmert wird. Ein Kleist, der gleich nach dem „Käthchen" ein Meisterwerk der Technik in seiner Hermannsschlacht schuf, hat allen Anspruch darauf, daß man ihm das Recht zuerkennt, welches Schiller ausübte, wenn er es wagte, sich den Gattungsbegriff des Dramas immer beweglich zu halten und bei einem neuen Stoff eine neue Form zu finden. Wird das „Käthchen von Heilbronn" richtig klassifiziert, d. h. als ein romantisches Märchenschauspiel gefaßt, so fällt die Mehrzahl der erhobenen kritischen Bedenken weg; so wird man, um ein Beispiel statt vieler zu geben, die kaiserliche Abkunft Käthchens nicht mit Bulthaupt (S. 417) „die Achillesferse" des Stücks nennen und mit Bulthaupt und Brahm dem Dichter als eine „hochadelige Schrulle" (Bulthaupt) auf sein persönliches Konto setzen. Bei dieser Beurteilung ist der Boden völlig verkannt, auf den der Dichter sein Schauspiel gepflanzt hat. Man hat kein Recht, das eigene sittliche Empfinden, das allerdings an dem Schicksal des alten Theobald ernsten Anstoß nehmen muß, als Norm an das Märchenschauspiel heranzubringen. Die Mittel, mit denen das Märchen seinen Helden zu seinem Glück verhilft, sind eben nicht immer so, daß unser sittliches Empfinden sie billigt.

Hat man den richtigen Standpunkt dem Schauspiele Kleists gegenüber gewonnen, so erschließt die Dichtung eine Fülle von Schönheit. Man freut sich der äußeren Herrlichkeit, die das Stück mit seinen malerischen Szenerien und seinem ritterlichen Pomp den Sinnen darbietet. Man lebt sich gern in die mittelalterliche Welt ein, die Kleist nicht in einem auf historischen Studien beruhenden geschlossenen Gesamtbilde, sondern in mehr zusammenhangslosen Einzelbildern darstellt. Man genießt die Partien, in denen die äußere Handlung in kräftiger Sinnenfälligkeit und lebhafter dramatischer Bewegung verläuft, man verweilt aber auch gern dort, wo der Dichter malend stehen bleibt. Man beschaut mit Genuß die in kräftigen Strichen dem Zuschauer vor die Augen und vor die Seele gemalte Charakterwelt, in der das Empfinden, Wollen und Handeln seinen graden und kräftigen, durch keine Reflexion und differenzierte Charakteranlage abgelenkten Lauf nimmt. Man gibt sich dem Zauber hin, der die Märchengestalt Käthchens umfängt, erquickt von der echt Kleistschen Naivetät dieser Gestalt und der süßen Schönheit, in der sich die wundergewirkte Liebe des Mädchens offenbart. — Die Märchendichtungen Tiecks sind nur noch für den Literaturhistoriker vorhanden, Kleists „Käthchen" lebt fort und wird so lange fortleben, als man die Fähigkeit hat, sich in die Welt, der es angehört, ungeteilten Herzens hineinzuempfinden.

Michael Kohlhaas.

I. Didaktische Bemerkungen über die private Lektüre der Novelle.

Während bei den bisherigen Werken Kleists eine Behandlung in der Schule ausgeschlossen erscheint, ist der Michael Kohlhaas der zeitlichen Anordnung nach das erste Werk, mit dem er Bürgerrecht in der höheren Schule gewinnt. Man könnte eine Behandlung des Kohlhaas in der Schule um der Kunstgattung willen verpönen, welcher derselbe angehört. Indes hat meines Erachtens die Schule die Pflicht, auch die Novelle in den Kreis der von ihr behandelten Dichtungsarten zu ziehen. Die Novelle und der ihr wesensverwandte Roman nehmen eine solche Breite in dem literarischen Leben der modernen Kulturvölker ein, daß die Schule ihre Aufgabe, ihre Schüler zum ästhetischen Genuß der literarischen Schätze der Nation zu erziehen, auch auf diese Kunstformen ausdehnen muß. Daß man sich dieser Pflicht bisher, soweit ich sehe, noch nicht in grundsätzlicher Weise bewußt geworden ist, liegt vor allem in der Geringschätzung des ästhetischen Werts der in Rede stehenden Dichtungsarten seitens der älteren Ästhetik. So sehr indes das abschätzige Urteil durch die Unsumme dichterisch wertloser, den Namen Roman und Novelle usurpierender Hervorbringungen der Tagesliteratur gerechtfertigt erscheint, so wenig hält es Stich gegenüber einer Beurteilung dieser Dichtungsarten vom Standpunkt ihrer Idee aus. Jedenfalls sind Roman und Novelle Formen, welche der Inhalt des modernen Lebens gebieterisch fordert, wenn er zur dichterischen Darstellung kommen soll. Man erwäge ferner, daß die Teilnahme vieler Gebildeten an dem literarischen Leben des Volkes sich überwiegend auf Roman und Novelle richtet. Endlich ist die Produktion auf dem Gebiete dieser Kunstformen vielfach so unkünstlerisch und so sehr ausschließlich auf den Stoffreiz abgesehen, daß man dringend wünschen muß, es möchte der durch die höhere Schule hindurchgegangene Teil des „Lesepublikums" an die Lektüre von Novelle und Roman richtige ästhetische Anschauungen heranbringen und die Maßstäbe besitzen, nach denen Wert und Unwert der diesen Dichtungsarten angehörigen Werke zu bemessen ist.

Ist die Verpflichtung der Schule, die Novelle in den Kreis der von ihr behandelten Dichtungsarten zu ziehen, anerkannt, so wird man es mit Freuden begrüßen, daß man in Kleists Michael Kohlhaas eine Novelle von so hohem dichterischem Wert, so bedeutendem Gehalt, so typisch reiner Form besitzt.

Nach dem bisher Gesagten wird bei der schulmäßigen Behandlung unserer Novelle das Augenmerk vor allem auch darauf gerichtet werden müssen, daß sie nicht nur an sich als Kunstwerk verstanden wird, sondern daß auch an ihr als einem Typus die Formgesetze der Novelle gewonnen werden.

Die Bedeutsamkeit des Inhalts und die Fülle sowie die Wichtigkeit der bei der Lektüre zu beachtenden Gesichtspunkte würde bei dem Michael

Kohlhaas die Form der Klassenlektüre rechtfertigen. Da es indes gilt, durch die Lektüre der Novelle für späterhin zu selbständigem ästhetischen Genießen von Werken dieser Dichtgattung zu befähigen, so empfiehlt es sich, den Michael Kohlhaas zunächst privatim lesen zu lassen. Der Zweck des privaten Lesens kann selbstverständlich nicht etwa nur die „Inhaltsangabe" sein, vielmehr wird der Lehrer vor dem Beginn der Lektüre eine Anzahl von Gesichtspunkten aufstellen, unter denen die Lektüre, d. h. das legere, relegere, repetere, zu geschehen hat. Die Frucht einer Lektüre unter solchen Gesichtspunkten würde die Lösung kleiner Aufgaben sein. Wieviele und welche Gesichtspunkte aufgestellt werden, darüber entscheidet die Fähigkeit der Lesenden. Die Aufgaben werden am besten zur schriftlichen Bearbeitung gegeben, doch erscheint bei manchen mündliche Berichterstattung als gerechtfertigt. Ein Teil der Aufgaben, und zwar der das Wesentliche betreffende, ist von der ganzen Klasse zu bearbeiten; bei einer zweiten Gruppe ist freie Wahl zuzulassen, damit der verschiedenen Begabung und Neigung der Schüler ihr Recht wird. Diese Arbeitsteilung ermöglicht die Wahrnehmung der vielseitigsten Interessen. Die Grenze zwischen der privaten Arbeit der Schüler und der gemeinsamen, vom Lehrer geleiteten Arbeit in der Klasse ist fließend. Jedenfalls ist die gesamte häusliche Arbeit einer genauen Kontrolle zu unterziehen. In einzelnen Fällen wird es sich empfehlen, der privaten Tätigkeit der Schüler die Vorarbeiten für die abschließende Arbeit in der Klasse zuzuweisen; z. B. kann der Schüler für die Charakteristik des Helden das Induktionsmaterial sammeln und ordnen, während der gemeinsamen Arbeit die eigentliche Charakteristik verbleibt.

In welcher Klasse der Michael Kohlhaas zu behandeln ist, hängt vor allem davon ab, welche Werke des Dichters man sonst noch für die Schullektüre auswählt. Zwar ist es an sich angängig, die Novelle allein, außer Zusammenhang mit anderen Werken Kleists zu behandeln; indes ist es wegen der Eigenart dieses Dichters rätlich, diejenigen seiner Dichtungen, die man überhaupt berücksichtigen will, auf einer Klassenstufe zu behandeln. Will man z. B., wofür vieles spricht, den Prinzen von Homburg in der Untersekunda statarisch lesen, so wäre die private Lektüre des Michael Kohlhaas auf dieser Klassenstufe angezeigt. Will man sich die Einführung des Schülers in die Kleistsche Dichtung für eine höhere Klassenstufe aufsparen, so empfehle ich, damit derselbe ein nachhaltiges und vielseitiges Interesse an Kleist gewinnt, diejenigen drei Werke, welche die Berücksichtigung durch die Schule fordern, den Michael Kohlhaas, die Hermannsschlacht und den Prinzen von Homburg, in Prima nach der oben bezeichneten Methode privatim lesen zu lassen. Die Verlegung der Kleistschen Dichtungen in das Pensum der Untersekunda oder Prima ist jedenfalls darum geboten, weil die Geschichte in diesen beiden Klassen in eben die historischen Verhältnisse einführt, unter deren Einfluß Kleist bei jenen drei Dichtungen gestanden hat.

Eine fruchtbare Vorbereitung auf die Lektüre des Michael Kohlhaas ist eine Darstellung von Kleists Leben bis zu der Periode, in

welcher der Dichter jene drei Werke geschaffen hatte. Namentlich würde man auf diese Weise in Prima, wo die inneren Erlebnisse des Dichters zum Verständnis gebracht werden könnten, die fruchtbarste Erwartung, ich möchte meinen, die hochgradigste Spannung auf seine Werke zu erwecken vermögen. Das Recht, die Schüler der oberen Klassen in das Leben Kleists einzuführen, ist oben S. 3 f. nachgewiesen worden. Will man sich bei dieser Einführung auf ein Mindestmaß beschränken, so empfiehlt es sich, den Gesichtspunkt: „Kleists Dichterwerden“ durchzuführen. In diesem Falle würde nach einer kurzen Schilderung des für das Werden eines Dichters so ungünstigen Milieus, in das sich Kleist durch seine Geburt und durch seine erste Berufswahl gestellt sah, sowie nach der gleichfalls kurz abzumachenden Darstellung seines neuen Lebensplans zunächst die Würzburger Reise ausführlicher zu behandeln sein; der Nachdruck ist dabei auf den tiefen Ernst zu legen, mit dem Kleist um die Gewißheit über seinen dichterischen Beruf ringt (s. o. S. 25 f.). Hier wie auch sonst sind tunlichst die Stellen aus den Briefen Kleists herbeizuziehen. Als Proben für die Eigenart der dichterischen Einbildungskraft Kleists können die oben S. 31 f. mitgeteilten Schilderungen dienen. Die Gewißheit über seinen Beruf zur Dichtung brachte Kleist als das Ergebnis der Reise mit nach Hause; vergl. den Ausdruck des gehobensten Glücksgefühls oben S. 36. Aber diese Gewißheit wird — ein Moment von tragischer Bedeutung — wieder erschüttert (S. 40).

Über die nun folgenden Abschnitte, Kleists Bruch mit der Wissenschaft und die Pariser Reise, kann schnell hinweggegangen werden. Mit Kleists Übersiedelung in die Schweiz beginnt eine neue Periode in seinem Schaffen (S 68 f.); bei der Behandlung derselben ist die Art und Weise des Kleistschen Schaffens, sein gegen den eigenen Körper und gegen das eigene Gemüt völlig rücksichtsloses Arbeiten zu betonen (S. 70). Bei der Erwähnung der Schroffensteiner kann auf den dramatischen Stil hingewiesen werden, in dem diese Erstlingstragödie geschrieben ist, vorausgesetzt, daß die Schüler mit dem Schlagwort: „Shakespearesche Dichtweise“ bestimmte Vorstellungen verbinden (S. 87 f.). Der Schwerpunkt der biographischen Einleitung liegt in dem oben mit „Zusammenbruch“ überschriebenen Abschnitt. An der Hand der Briefe Kleists ist die gewaltige Tragik dieses Abschnitts seines Lebens voll zu entfalten (s. o. S. 89—99): der Hochflug des Dichters nach dem Ideal der Tragödie, das Pathos, mit dem er dem vorgesteckten Ziele nachstrebt, die Hybris, die ihn beherrscht, und dann der Zusammenbruch, die unerbittliche Strenge des Selbstrichters, die herbe Resignation — das sind Momente, welche den Schüler mit den tragischen Affekten der Furcht und des Mitleids dem Dichter gegenüber erfüllen müssen.

In diesem Zeitabschnitt tritt eins aufs deutlichste heraus, daß bei Kleist, wie bei keinem unserer großen Dichter Leben und Dichten eins sind; ein Leben ohne Dichten ist für ihn inhaltsleer. Während bei allen

anderen Dichtern, die der Schüler kennen lernt, in erster Linie bei Goethe, eine Reihe von anderen Lebensinteressen neben dem dichterischen Schaffen besteht, geht Kleist ganz und gar, mit allen Kräften seines Personenlebens, in der Dichtung auf.

Um eine deutliche Vorstellung von dem Ziel des Dichters vor dem Zusammenbruch zu geben und um zugleich die dichterische Kraft zu veranschaulichen, welche er an die Erreichung dieses Zieles zu setzen vermochte, mag man das Guiskardfragment berücksichtigen. — Da von den ersten Werken der „Meisterjahre" keins zu einer schulmäßigen Behandlung sich eignet[1]), so genügt es, kurz seine Rückkehr zur Dichtung (die Stimmung und die Art dieser Rückkehr), sowie die Bahnen zu erwähnen, in denen sich die neue schöpferische Tätigkeit Kleists bewegt (S. 119 f.). Dabei würde besonders zu betonen sein, daß sich Kleist in schneller Folge in verschiedenen Dichtungsarten, der Novelle, dem Lustspiel, dem Trauerspiel und dem romantischen Schauspiel, betätigt und jedesmal die besonderen Gesetze der einzelnen Dichtungsarten streng beobachtet. Das Merkzeichen dieser Epoche im Gegensatz zu der ganzen Guiskardepoche ist klares, maßvolles, zielbewußtes Streben. — Da mit dem Michael Kohlhaas der Einfluß der politischen Gefühle Kleists auf seine Dichtung beginnt, so charakterisiere man noch zur Einführung in die Novelle die beiden früheren Stadien, die Kleists Verhältnis zu dem politischen Leben seiner Zeit durchläuft (s. o. S. 121). Will man nach dem Abschluß der Lektüre des Kohlhaas oder noch weiterer Dichtungen Kleists (der Hermannsschlacht und des Prinzen von Homburg) den katastrophischen Ausgang seines Lebens berichten, so kann man entweder vor dem Beginn dieser Lektüre am Ende der biographischen Einführung oder auch (was mir empfehlenswerter erscheint), bevor man zu dem Bericht über die Schlußkatastrophe übergeht, die lange Reihe der äußeren Mißerfolge aufzählen, von denen Kleists künstlerisch so erfolgreiches Arbeiten in den Meisterjahren begleitet war, und in denen die mildernden Umstände für den unrühmlichen Tod des Helden liegen.

Das im Bisherigen bestimmte Mindestmaß der biographischen Einführung genügt zwar dem didaktischen Zweck einer das Interesse erweckenden Vorbereitung auf die private Lektüre unserer Novelle vollauf. Indes soll hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß namentlich in dem ersten Hauptabschnitt von Kleists Leben, auch abgesehen von dem unter dem Gesichtspunkt: „Das Dichterwerden Kleists" bereits Herausgestellten, so viel an Bildungswerten enthalten ist, daß eine breiterangelegte biographische Einleitung ihr gutes Recht hat. Gönnt man der Biographie

---

[1]) Nach der Angabe Zürns in der Vorrede zu seiner Erklärung der Hermannsschlacht hat der „zerbrochene Krug" Eingang in die Schule gefunden. Es wäre mir von Interesse, zu wissen, wie die dem Lustspiel Zutritt Verschaffenden über die Bedenken hinwegkommen, die mancherlei Einzelnes in diesem übrigens durch seine wundervolle Technik, sein dramatisches Leben, seine Komik und vieles andere sehr sich zur Schullektüre empfehlenden Lustspiel dem Erzieher erweckt.

größeren Raum, so ist man in der Lage, den Beziehungen zwischen dem Personenleben des Dichters und seinem Dichten nachzugehn; so gewinnt der Schüler das Vollbild einer höchst eigenartigen, aber wegen der geringen Differenzierung ihres Charakters doch durchsichtigen Persönlichkeit; des weitern kann eine Anzahl bedeutsamer Beziehungen zwischen Kleist und dem Kulturleben seiner Zeit aufgedeckt werden, wie sie z. B. in dem individualistischen Lebensideal oder in seinem Entschluß, eine bäuerliche Existenzweise zu führen, erkennbar sind. Außer dem biographisch-genetischen, dem charakterologischen und dem kulturhistorischen Gesichtspunkt kommt aber endlich noch der ethische Gesichtspunkt in Betracht. Eine ethische Betrachtung von Kleists Lebensführung ist meines Erachtens vom Standpunkt des erziehenden Unterrichts im Interesse der Bildung des sittlichen Urteils durchaus zu billigen, ja zu wünschen. In vielen Beziehungen musterbildlich, ist diese Lebensführung auch da, wo sie unter ethischem Gesichtspunkt als verkehrt erscheint, im hohen Maße geeignet, gerade Jünglinge auf der Alters- und Entwicklungsstufe der Schüler oberer Klassen zur Bildung richtiger sittlicher Werturteile über entscheidende Fragen der Lebensführung anzuleiten. Es versteht sich von selbst, daß man den Schüler nicht zu einem vorlauten Urteilen von außen her zuläßt; vielmehr wird man ihn zum Messen am Ideal (s. z. B. oben S. 112 f.) anhalten und ihn zugleich auf die Kritik hinweisen, welche in den späteren Erfahrungen und Schicksalen des Dichters liegt (s. z. B. S. 114). Um nur einen der ethischen Begriffe zu nennen, die durch Kleists Leben beleuchtet werden, sei an den Begriff Beruf erinnert, einen der Grundbegriffe der neueren Ethik.

Die Methode der biographischen Einleitung anlangend, so ist die Anlage der von mir unter dem Titel „Aus Kleists Leben" auf diesen Blättern gegebenen und großenteils für die didaktische Benutzung bestimmter Materialien derart, daß bei der didaktischen Verwertung neben der erzählenden Darstellung des Lehrers, der gegenüber der Schüler sich nur aneignend verhält, das Unterrichtsverfahren angewendet werden kann, bei dem der Lehrer zwar das Tatsächliche darstellend mitteilt, dann aber in gemeinsamer Arbeit mit dem Schüler das Mitgeteilte bearbeitet. Bei dieser Bearbeitung denke ich z. B. an die Behandlung der zahlreich mitgeteilten Briefstellen, deren Stimmungsgehalt vom Schüler ermittelt und aus denen der Stoff zur Charakteristik des Dichters gewonnen werden soll, oder etwa an den „Lebensplan" und den Studienplan des Dichters, die einer Wertbeurteilung unterzogen werden sollen. —

Nach Willmann[1]) hat die Erklärung eines Sprachwerkes als eines Ganzen eine doppelte Aufgabe; sie soll einerseits das Werk aus seinem Grundgedanken verstehen machen und andrerseits das Werk „in seinen organischen Beziehungen zu andern" erblicken lassen. Diese Beziehungen sind aber nach Willmann von dreierlei Art: 1. die Beziehungen zu

---

[1]) Didaktik als Bildungslehre II, S. 384 f.

anderen Erzeugnissen desselben Verfassers, 2. zu Produkten derselben Kunstform und 3. zu der Periode des geistigen Lebens des Volkes, zu dessen Literatur es gehört. Abgesehen davon, daß es sich bei der dritten Gruppe von Beziehungen nicht um Beziehungen zu anderen Werken handelt, erregen diese Anschauungen auch sonst ernste Bedenken. Ein Werk könnte man nur dann aus einem Grundgedanken verstehn, wenn es durch die Arbeit des Dichters aus einem Grundgedanken schöpferisch organisiert wäre. Allerdings hat Goethe behauptet, Shakespeare lege einen Begriff (eine Grundidee) in den Mittelpunkt und beziehe auf diesen die Welt und das Universum; die Beispiele aber, die er für diese Behauptung beibringt, zeigen die Irrigkeit seiner Anschauung, behauptet er doch, im Cäsar beziehe sich alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollten eingenommen sehn, weil sie irrig wähnten, in Gesamtheit wirken zu können. (Vergl. Ulrici: Shakespeares dramatische Kunst 2. Aufl. II, 342 f.) Wohl kann aus vielen Dichtungen, auch Novellen und Dramen, ein allgemeiner Satz (z. B. ethischen und psychologischen Inhalts) herausgezogen werden, ja es wird auch wirklich in vielen Fällen ein Grundgedanke oder eine Mehrzahl von Grundgedanken (Themen) bei dem Werden der Dichtung organisierende Kraft besessen haben. Indes würde man doch auch in dem letzteren Falle, wo also den Grundgedanken ein entscheidender Einfluß z. B. auf die Stoffauswahl, auf die Behandlung der Charaktere, die Gestaltung der Situationen zugestanden wird, zu falschen Vorstellungen über die Genesis des Kunstwerks kommen, wollte man übersehen, daß neben dem Verlangen, die Grundidee herauszuarbeiten, auch das Verlangen nach anschaulicher Charakterdarstellung, nach glücklicher Führung der Handlung, nach Herausgestaltung bedeutender Situationen u. a. auf die Entstehung der Dichtung von größtem Einfluß ist. Oftmals aber wird bei der zu Grunde liegenden Konzeption, die auf den weiteren Stufen der künstlerischen Tätigkeit durch- und ausgeführt wird, ein Grundgedanke dem Dichter gar nicht ins Bewußtsein treten, vielmehr wird z. B. bei einem dramatischen Dichter, dessen Begabung vor allem in der Kunst der Charakterdarstellung liegt, ein Charakter in einer bestimmten Entwicklung den Inhalt der ersten Konzeption bilden; bei einem Dichter, dessen Stärke die Erfindung einer dramatisch verlaufenden Handlung ist, wird es eine Reihe bedeutender Szenen sein; bei einem Dichter, bei dem beide Seiten der dichterischen Begabung im Gleichgewicht sind, wird die erste Konzeption das Bild eines Charakters in einer bestimmten dramatischen Situation geben. Erst nach dieser ersten Konzeption wird der reflektierende Verstand aus dem Konzipierten den Grundgedanken herausziehen, der sich ja aus jedem bedeutenden Geschehnis entwickeln läßt, sodaß also die Wirksamkeit des Grundgedankens erst bei der weiteren Ausgestaltung der ersten Konzeption beginnen würde. — Da man nun, abgesehen von den seltenen Fällen, wo die Dichter über den Entstehungsprozeß ihrer Dichtungen selbst vertrauliche Mitteilungen gemacht haben, über die Genesis einer Dichtung im Unklaren ist, wird man auf das,

was Willmann „genetische Erklärung" nennt, im strengen Sinne fast immer verzichten müssen. Hingegen ist man überall da, wo der Dichter seinen Stoff nicht frei schafft, sondern etwa aus der Geschichte entnimmt, in der Lage, interessante Einblicke in die Werkstatt des schaffenden Dichters zu tun; nur wird man sich stets gegenwärtig halten müssen, daß man nur einzelne Einblicke in die Genesis einer Dichtung gewinnt, keinen Durchblick durch den ganzen Prozeß.

In der Anordnung der „Beziehungen", in denen Willmann das Dichtwerk behandeln will, ist die Trennung des ersten Gesichtspunktes, den Willmann als den biographisch-genetischen bezeichnet, von dem dritten, dem literar- oder kulturhistorischen, auffällig, da doch der Einfluß des Geistes der Zeit, dem die literarhistorische Betrachtung nachgeht, durch den Geist des Verfassers hindurchwirkt, dessen Geschichte die biographisch-genetische Behandlung kennen lehrt. Es empfiehlt sich auch, statt von den Beziehungen eines Werks zu andern Werken desselben Verfassers, von den Beziehungen desselben zu der ganzen geistigen Entwicklung des Verfassers zu reden, in der die Werke nur Knoten- und Höhepunkte sind. Bei dieser Betrachtungsweise fällt aber der biographisch-genetische mit dem literarhistorischen Gesichtspunkt zusammen. — Diejenige Betrachtungsweise, welche die Beziehungen des Kunstwerks zu Produkten derselben Kunstform aufsucht, nennt Willmann die ästhetische. Es liegt aber auf der Hand, daß das Wesentliche der ästhetischen Behandlung nicht sowohl in der Ermittlung der Beziehungen zwischen Kunstwerken derselben Kategorie, sondern in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks nach den für die Kategorie, der es angehört, maßgebenden Gesichtspunkten besteht. Der ästhetische Wert eines Kunstwerks wird durch die Messung desselben an den Normen seiner Kunstgattung gewonnen. Neben dieser Art der Betrachtung behält natürlich die Aufdeckung der Beziehungen, die zwischen dem einzelnen Kunstwerk und anderen einzelnen Exemplaren derselben Gattung bestehen, einen unzweifelhaften Wert, namentlich wenn das Verfahren literarhistorisch ist.

Das letzte, einschneidendste Bedenken gegen Willmanns „höhere Exegese" fließt aus der Befürchtung, daß bei dem von ihm empfohlenen Verfahren, bei welchem das Kunstwerk als solches nur in der genetischen Erklärung aus dem Grundgedanken behandelt wird, über dem Aufspüren „der Beziehungen" das Kunstwerk an sich, als ein Ding, was in sich Stand und Wesen hat, zu kurz kommt. Die Behandlung der Schillerschen Glocke, die Willmann als Probe für den erklärenden Unterricht gibt, rechtfertigt dieses Bedenken.

Meines Erachtens hat die Erklärung von Dichtwerken der heimischen Literatur vor allem auf das Verständnis der Dichtwerke in ihrem Fürsichsein hinzuarbeiten. Dabei wird das Kunstwerk als ein abgeschlossen vorliegendes, von der Persönlichkeit des Schriftstellers losgelöstes Werk betrachtet. Man kann aber auch zweitens das Kunstwerk als ein werdendes behandeln. Diese Art der Behandlung führt vom Kunstwerk

zum Künstler, vom Poem zum Poeten hinüber; die genetische Erklärung wird zur biographisch-genetischen. Eine Trennung beider ist nur in abstracto möglich. Zunächst bedarf man dabei der Kenntnis derjenigen Phase des Künstlerlebens, in welcher der Künstler das zu erklärende Werk schafft, doch müssen die Linien von dieser Phase aus oft weit in frühere Entwicklungsperioden zurückverfolgt werden. Drittens kann man eine Dichtung wie jedes Kunstwerk nach seiner Stellung in der Entwicklungsgeschichte seiner Kunstform behandeln, so wenn man die Kleistschen Novellen als eine Phase in der Entwicklung der deutschen Novelle oder der Novelle überhaupt ansieht. Ebenso kann man auch, vom Stoff einer Dichtung ausgehend, das Dichtwerk als ein Glied in der Geschichte der Bearbeitung dieses Stoffes auffassen. So tut es Willmann, wenn er die verschiedenen Arten der Glockenpoesie bespricht. Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die drei Gesichtspunkte für den Schulgebrauch von stark abgestufter Wichtigkeit sind. Der Schwerpunkt liegt in der reinästhetischen Behandlung; am meisten tritt der dritte Gesichtspunkt zurück. — —

Der Wert jeder Privatlektüre liegt vor allem darin, daß sie eine freiere Art des Bildungserwerbs und des Genießens darstellt als die Schullektüre. Sie ist eine Kraftprobe auf das, was die Schullektüre geleistet hat. Da nun ein Hauptziel der deutschen Schullektüre die Erziehung der Schüler zu ästhetischem Genießen ist, so wird der Erfolg der privaten Lektüre darüber aufklären können, wieweit die Schüler zum Genuß eines Dichtwerks befähigt sind. Eine sehr fördernde Vorbereitung auf die selbständigere Erhebung der Bildungswerte und auf das selbständigere Genießen in der Privatlektüre ist gewonnen, wenn der Lehrer bei der Schullektüre nicht nur die richtigen Wege zur Gewinnung der Bildungswerte und zur Erzeugung des ästhetischen Wohlgefallens gegangen ist, sondern die von ihm Geführten auch auf diese Wege aufmerksam gemacht hat, damit sie dieselben auch bei führerlosem Wandern zu finden vermögen.

Einem wirklichen Kunstgenuß am gefährlichsten ist bei der Lektüre von Werken der erzählenden Prosa „die pathologische Gewalt der Neugierde“ (s. o. S. 123), die den Leser durch das Werk hindurchpeitscht und ihn erst am Ende wieder freigibt. Diese Neugierde, die den Stoffhunger erzeugt, hat zur Folge das „Verschlingen“ der Dichtungen und ist die Urheberin der für Sinne und Geist gleich gefährlichen Lesewut. Sie duldet kein anschauendes, denkendes, anteilnehmendes, genießendes Verweilen, keinen tieferen Einblick, keinen Rückblick, keinen berechnenden Vorblick. Offenbar liegt der Grund für die Stärke, mit der das Interesse an dem Verlauf, vielleicht gar nur an dem Ausgang der Handlung den modernen Roman- und Novellenleser fesselt, vielfach in dem Unkünstlerischen der modernen Dichtweise, die ausschließlich auf die Erregung von „Spannung“ hinarbeitet und den Schillerschen Satz nicht beachtet, nach welchem der Zweck des wahren epischen Dichters in jedem Punkte seiner Bewegung liegt; diese Dichtweise verleiht den einzelnen Schritten

keinen ästhetischen Eigenwert, sondern behandelt ganze Teile der Dichtung nur als Mittel zur Erregung von Spannung und stattet dieselben daher künstlerisch nur sehr dürftig aus. Gegen solche „Dichtungen" und die ihnen entsprechende Art des Lesens gibt die Schule ihren Schülern einen Schutz in dem Geschmack mit, den sie durch die Lektüre hochwertiger Literaturwerke ihnen anerzogen hat.

Indes liegt doch auch bei dichterisch wertvollen Werken der erzählenden Prosa die Gefahr des schlechten Lesens vor. Es ist darum eine Unterweisung in der Kunst des Lesens erforderlich. Nun ist zuvörderst dem Schüler durch die energische Geistesarbeit, die er in der Klasse an die Dichtungen deutscher Klassiker hat setzen müssen, das eine klar geworden, daß der Bildungserwerb aus diesen Dichtungen und der Genuß an denselben nichts müheloss sich von selbst Ergebendes ist, daß vielmehr die Dichter eine Beschäftigung mit ihren Kunstwerken fordern. Also heißt es zunächst „lesen und wieder lesen". Von den verschiedenen Lesungen hat aber natürlich die erste eine entscheidende Bedeutung. Es gilt, sie unter Benutzung der Frische der von ihr hervorgerufenen Eindrücke tunlichst fruchtbar zu machen. Sie wird um so fruchtbarer, je mannigfaltiger die Gesichtspunkte sind, unter denen der Lesende bei der ersten Lektüre liest. Die Zahl und die Art der Gesichtspunkte hängt von dem Grade der Übung im Lesen ab, den der Lesende erreicht hat. Es ist die Aufgabe der Schule, in diesem Punkte einen allmählichen Fortschritt zu erzielen. Dabei sei noch auf eins hingewiesen: Das Lesen unter bestimmten Gesichtspunkten beeinträchtigt zunächst den unmittelbaren Genuß, weil ausdrückliche Willensakte erforderlich sind, um unter solchen Gesichtspunkten zu lesen; allmählich aber liest man unwillkürlich und unbewußt unter diesen Beziehungspunkten des Interesses. Bei der Auswahl der Gesichtspunkte für die erste Lektüre ist übrigens nicht allein der Bildungsstandpunkt des Lesenden maßgeblich, sondern auch die Tendenz, von der die erste Lektüre naturgemäß beherrscht wird. Diese Tendenz geht auf das Ganze des Dichtwerks, auf Überschau, auf Totalauffassung. Es würde mithin namentlich bei Anfängern in der Kunst zu lesen fehlerhaft sein, wollte man die erste Lektüre unter solchen Gesichtspunkten geschehen lassen, die das Eingehen auf Einzelnes herbeiführen würden, wollte man z. B. die Aufmerksamkeit auf einzelne stilistische Eigentümlichkeiten hinlenken.

Die erste Gruppe der Gesichtspunkte, die bei der Lektüre von Novellen zu beachten sein dürften, betrifft 1. den Inhalt und 2. die Form. Nach der inhaltlichen Seite ist zunächst die Handlung (a) der Gegenstand des Interesses, und zwar kommt es hierbei zunächst auf die Reihe der Handlungen, namentlich nach ihrem ursächlichen Zusammenhang, an. Dabei ist eins besonders zu beachten: Da der Epiker im Gegensatz zum Dramatiker die Ereignisse nicht genau in ihrer zeitlichen Abfolge darstellt, sondern nach künstlerischen Absichten verschiebt, so ist besonders auf die Ineinanderfügung der Begebenheiten, die

Führung der Handlung, zu achten. Innerhalb des Verlaufs der Gesamthandlung treten einzelne Punkte, Anfangs- und Endpunkte, Wende- und Höhepunkte, durch welche die Handlung gegliedert wird, scharf heraus. Wird das Verhältnis der so gewonnenen Glieder der Handlung bestimmt, so gewinnt man den Aufbau, den Plan der Handlung. Endlich ist die Einheitlichkeit ein Gesichtspunkt für die Betrachtung der Handlung. — Die Handlung entsteht durch das Wirken, das Zusammenwirken, das Gegeneinanderwirken von Kräften (b). Diese Kräfte sind teils persönlicher Art, teils nicht persönlicher Art. Zu den letzteren rechnet auch die Macht der Zeitverhältnisse, der Zeitgeist. Nachdem unter dem vorigen Gesichtspunkt die Handlung in ihrem Verlauf, in ihren entscheidenden Punkten und in ihrem Aufbau verstanden ist, gilt es nun, in den wirkenden Kräften die Ursachen des Geschehens, in dem Ein- und Aussetzen, dem Stärker- und Schwächerwirken derselben, der Richtung ihrer Wirksamkeit usw. die Ursachen für das Eintreten entscheidender Momente sowie für das Verhältnis der großen Abschnitte der Handlung zueinander nachzuweisen. Ist so die Handlung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt, so können die letzteren gruppiert werden (Spiel und Gegenspiel). Endlich muß eine Charakteristik der Kräfte, namentlich der persönlichen, gewonnen werden. — Das dritte Moment, das bei der Behandlung des Inhalts beachtet werden muß, ist das Thema, der Grundgedanke, die Idee (c).

Um die Gesichtspunkte formaler Art zu gewinnen, erinnere ich daran, daß jenes Wort W. von Humboldts: „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimnis des Künstlers" ganz besonders vom Dichter gilt, der das von der Phantasie Geschaffene nicht in einem sinnlichen Material darstellt. (Vergl. Vischer: Ästhetik § 836.) Da nun beim Epiker und beim Erzähler vor allem die bildende Phantasie in Wirksamkeit treten muß, so wird die Kunst, mit der er durch die Mittel der Darstellung die bildende Phantasie seiner Hörer oder Leser ins Spiel setzt, ein Maßstab für seine dichterische Begabung sein. Der rechte Epiker (s. o. S. 122) ist auf das Auge organisiert; er versteht die Kunst des Sehens und die Kunst des Sehenmachens. Er sieht, wie es oben (S. 33) von Kleist berichtet wurde, seine Personen als in Umriß und Farbe bestimmte Gestalten; er sieht auch die Szenerie der Handlungen (S. 122). Äußeres Geschehn schaut er in der Frische des Sinnenfälligen, inneres Geschehn läßt er z. B. am begleitenden Mienenspiel oder am begleitenden äußeren Tun erkennen. Er charakterisiert seine Helden nicht durch Aufzählung von Charaktermerkmalen, sondern durch Darstellung, indem er diese Merkmale in die Erscheinung treten, indem er von der Innenwelt aus Veränderungen in der Außenwelt geschehen läßt. Außer für das „innere Auge" stellt er die Innenwelt auch für das „innere Ohr" dar, indem er seine Gestalten sich äußern, sie ihre innersten Gedanken und Empfindungen aussprechen läßt. (Vergl. Vischer a. a. O. § 842.)

Was die Darstellung der Empfindungen anlangt, so ist die

Voraussetzung dafür naturgemäß die, daß der Dichter in das Gemütsleben seiner Gestalten eindringt, dasselbe bis in seine leisesten Schwingungen hinein versteht. Er muß die „empfindende Phantasie" besitzen, durch die er jedes Auf und Ab in den Stimmungen seiner Personen, vor allem den intimen Zusammenhang zwischen deren Wollen und Empfinden erkennt.

Rücksichtlich der Darstellung des Empfindungslebens gilt dasselbe, was oben S. 126 f. von der Darstellung des Charakters[1]) gesagt ist. Am kunstlosesten und unkünstlerischsten geschieht die Darstellung, wenn der Dichter diese innerlichsten Vorgänge wie äußerliche behandelt und in eigener Person von ihnen erzählt oder sie beschreibt (direktes Verfahren). Wahrhaft künstlerisch ist das indirekte Verfahren, bei dem der Dichter nicht als Dichter das Wort nimmt. Dem direkten Verfahren am nächsten hält sich der Dichter, wenn er die empfindende Person selbst (im Dialog) ihren Zustand aussprechen läßt, oder wenn eine andere Person über denselben redet. Es kann aber auch ein innerer Zustand aus seinen Äußerungen im Mienenspiel, in der Rede und in den Taten des Empfindenden sowie aus dem Verhalten anderer Personen zu demselben erschlossen werden. (Vergl. Aristoteles: Poetik cap. 25). — Die Fragen, die sich aus dem Gesagten in Hinsicht auf die Form ergeben, sind folgende: Wie erzählt der Dichter? Wie stellt er Charaktere und Empfindungszustände dar? Wie beschreibt er das sinnlich Wahrnehmbare? —

Ein weiterer Gesichtspunkt formaler Art betrifft die drei Elemente der Darstellung, Erzählung, Beschreibung, Rede (Gespräch). Für uns ist dabei von besonderer Wichtigkeit die Behandlung des Gesprächs. — Endlich muß noch „das Vehikel" der Darstellung, die Sprache der Dichtung, untersucht werden.

Ist in der bisher bezeichneten Weise der Inhalt und die Form der Novelle behandelt, so können durch eine Rückschau diejenigen Momente des Inhalts und der Form herausgestellt werden, die gerade für die Kunstgattung der Novelle charakteristisch sind. (Vergl. das oben S. 123 f. eingeschlagene Verfahren.) Die Bestimmung des artbildenden Unterschieds der Kleistschen Novelle, die man durch Vergleichung derselben mit anderen Typen der Novelle gewinnen müßte, liegt außerhalb der Reichweite des Schulunterrichts. Allenfalls könnte man darauf hinweisen, daß die Kleistsche Novelle der charakteristischen, individualisierenden Stilrichtung angehört, ein Begriff, der dem Schüler aus der Beschäftigung mit den klassischen Schuldramen bekannt sein wird.

Es erübrigt nunmehr nur noch die Behandlung unserer Dichtung unter dem biographisch-genetischen Gesichtspunkt. Das Hauptinteresse ist hierbei dem Verhältnis des Dichters zu seiner Quelle, vor allem der

[1]) Was a. a. O. über die Darstellung des Charakters einzelner Personen gesagt ist, gilt auch von dem Charakterbilde einer Zeitepoche; auch hier ist das direkte Verfahren unkünstlerisch; der Leser muß aus dem, was geschieht, sich selbst dieses Zeitbild entwerfen können.

Aufdeckung der künstlerischen und persönlichen Beweggründe zugewandt, von denen der Dichter bei seinem Verfahren mit der Quelle bestimmt wird. Bei dieser Vergleichung tritt auch die dichtende Phantasie des Künstlers ins rechte Licht, da die Vergleichung die freien Erfindungen gegenüber dem aus der Quelle Entlehnten erkennen läßt. Ein weiteres Interesse ist die Eingliederung der Novelle in den Verlauf der künstlerischen Entwicklung des Dichters, ein Interesse, das indes in unserem Falle außer Spiel bleibt, da der Unterricht die künstlerische Entwicklung des Dichters nicht verfolgen kann. Hingegen kann ein Blick auf die Bedeutung geworfen werden, die das Schicksal unserer Novelle, d. h. ihr Mißerfolg, für das Schicksal Kleists gewonnen hat. — —

Nachdem nun die Tafel der Gesichtspunkte aufgestellt ist, hängt es vom Standpunkt der Schüler ab, welche Gesichtspunkte bei der häuslichen Lektüre vom Schüler verfolgt und welche der gemeinsamen Arbeit in der Klasse entweder ganz oder teilweise vorbehalten werden sollen. Im allgemeinen empfiehlt es sich, die inhaltliche Seite des Kunstwerks der Selbsttätigkeit des Schülers zuerst anheimzugeben. Am leichtesten wird er die Reihe, den ursächlichen Zusammenhang und die Ineinanderfügung der einzelnen Handlungen, ferner die entscheidenden Punkte im Verlauf der Gesamthandlung und den Aufbau derselben herausstellen. Dem einigermaßen Geschulten wird es gelingen, die Handlung der Novelle nach diesem Gesichtspunkt bereits bei der ersten Lektüre zu verstehn, vorausgesetzt, daß diese erste Lektüre nicht ein Durchhasten ist, sondern ein besonnenes Durchwandern, ein Wandern vor allem mit Rückschau und Vorschau an allen Höhe- und Wendepunkten. Die Lesenden zu einem solchen Lesen zu bringen, ist ein schweres Stück Psychagogie. Man wird aber das Ziel erreichen, wenn man in der Klassenlektüre darauf bedacht gewesen ist, den hohen Nutzen und den hohen Genuß der Rückblicke und Vorblicke erkennen zu lassen. Ein Wort noch über die Bedeutung der Vorblicke. Jeder Leseverständige kennt den Reiz, den es hat, die vom Dichter bis zu einem bestimmten Punkte gezogenen Linien der Entwicklung gleichsam punktierend weiterzuziehen. Wohl kommt es dabei häufig auf ein ziel- und resultatloses Spiel der Phantasie hinaus. Häufig aber ist die Lage doch auch derartig, daß es gelingt, den Fortgang der Handlung als eine notwendige Konsequenz gegebener Voraussetzungen zu erschließen oder eine Anzahl von Möglichkeiten der weiteren Entwicklung aufzustellen oder die Richtlinien für diese Entwicklung zu bestimmen usw. Namentlich das Drama mit seinem geschlossenen Bau, seinen strengen Formgesetzen, seiner Ausschließung des Zufalls eignet sich sehr, die Schüler im Vordichten (wenn der Ausdruck erlaubt ist) zu schulen und damit ihr psychologisches Denken und ihre Phantasie zu üben.

Die Aufgaben, die sich bei der Lektüre auf die wirkenden Mächte beziehen, sind teils leichter, teils schwerer. Leicht wird es dem Schüler sein, die Ordnung, in welcher die einzelnen Mächte Einfluß auf den Gang der Handlung gewinnen, zu übersehen; ebenso wird er im allge-

meinen leicht die Personen nach dem Wert unterscheiden, den sie für die Handlung haben, und sie nach diesem Gesichtspunkt gruppieren. Ebenso leicht wird die Gruppierung unter dem Gesichtspunkt „Spiel und Gegenspiel“ sein. Die Schwierigkeit der Charakteristik wird dazu führen, wie schon bemerkt wurde, der Selbsttätigkeit des Schülers zunächst nur die Vorarbeiten zu überlassen. Die erste Arbeit besteht im Aufsuchen derjenigen Stellen und Abschnitte, in denen das für eine Persönlichkeit Charakteristische enthalten ist; auf der zweiten Stufe ist überall da, wo der Dichter indirekt charakterisiert, durch Rückschluß das Charaktermerkmal oder die Charakterdisposition zu ermitteln, auf der dritten erfolgt dann die Gruppierung der gefundenen Merkmale, auf der vierten wird der Versuch gemacht, durch Zurückführung gewisser Eigenschaften auf andere das innerste Wesen, den Mittelpunkt des Personenlebens, zu erkennen. Die Schwierigkeit des Geschäfts der Charakterisierung steigt mit jeder Stufe. Die beiden ersten Arbeiten können meines Erachtens auch von dem Durchschnitts-Untersekundaner mühelos als Vorarbeiten geleistet werden. Das Thema der Novelle wird vom Dichter so kräftig durchgeführt, daß wenigstens die Auffindung der für die Durchführung besonders bedeutsamen Stellen dem privatim Lesenden zugemutet werden kann. — Die formalen Gesichtspunkte fallen in der Untersekunda der Klassenarbeit zu. — Die Behandlung unter dem biographisch-genetischen Gesichtspunkt kann dadurch vorbereitet werden, daß der Lehrer vor dem Beginn der Lektüre die Haupttatsachen des Quellenberichts mitteilt und den Schülern die Aufgabe gibt, das Entlehnte, das Umgeformte und das Freierfundene herauszustellen.

II. Die Novelle selbst.

Die Reihe der Handlungen (s. o. S. 185), wie sie etwa für eine mündliche Inhaltsangabe dem Gedächtnis gegenwärtig sein muß, läßt sich leicht festlegen, denn die einzelnen Glieder der Reihe sind szenenartig scharf gegeneinander abgesetzt und fast immer ohne Verschiebung in der chronologischen Reihenfolge angeordnet; ferner ist die Abfolge der Ereignisse, da sie zumeist unter dem Gesetz von Ursache und Folge oder unter dem Gesetz der Steigerung oder dem des regelmäßigen Wechsels steht, leicht behältlich. Zudem ist die Handlung vollkommen einheitlich und wenig verzweigt, und Spiel und Gegenspiel verschlingen sich nur selten ineinander. Endlich sind die entscheidenden Punkte im Verlaufe der Handlung mit fast dramatischer Schärfe markiert und dadurch die Gliederung der Handlung sehr deutlich erkennbar gemacht.

An einer Stelle, gleich im ersten Teil der Novelle, findet sich eine interessante Verschiebung (s. o. S. 185) in der Ordnung der Berichterstattung gegenüber der chronologischen Ordnung. Der Dichter erzählt in einem Zuge von der Reise Kohlhaases nach Dresden, seiner Rückkunft nach der Tronkenburg und seinen Erfahrungen daselbst. Dabei erfährt man über die für die spätere Entwicklung so wichtige Mißhandlung der

Rappen und des Kohlhaasischen Knechts nur wenige parteiische Bemerkungen. Genaue Kenntnis gewinnt man erst später aus dem von Kohlhaas mit Herse angestellten Verhör. Dieses vom Dichter zu einer dramatischen Szene verarbeitete Verhör gibt ihm Gelegenheit, das Rechtsgefühl Kohlhaases durch die große Gewissenhaftigkeit seiner Untersuchung scharf zu beleuchten.

Es wurde bereits auf die Deutlichkeit aufmerksam gemacht, mit der die entscheidenden Punkte im Verlauf der Handlung, die Anfangs- und Endpunkte, die Höhe- und Wendepunkte, heraustreten. Was zunächst den Anfangspunkt der ganzen Handlung anlangt, so verdient hervorgehoben zu werden, daß Kleist auch diesmal ohne alle Einleitung nach einem kurzen programmartigen Abschnitt mitten in die Ereignisse, in die erste Rechtsverletzung, die Kohlhaas erfährt, hineinführt. Den ersten Hauptteil schließt das mit Herse vorgenommene Verhör scharf ab: Kohlhaas hat die feste Überzeugung von der Schuld des Junkers gewonnen. Innerhalb dieses Abschnitts besteht insofern ein Parallelismus, als Kohlhaas beidemal, nachdem ihm Unrecht widerfahren ist, die Schuld des Junkers gewissenhaft feststellt, das eine Mal durch Anfrage bei der Geheimschreiberei in Dresden, das zweite Mal durch das Verhör mit Herse. Ein Höhepunkt liegt an der Stelle, wo Kohlhaas zu der Erkenntnis kommt, er sei, falls Herse keine Schuld trage, „mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen", sich selbst Genugtuung für die erlittene Kränkung und seinen Mitbürgern Sicherheit für zukünftige zu verschaffen.

Der zweite Hauptteil beginnt mit der Stellung des Strafantrags durch Kohlhaas. Von diesem Anfang gilt, was bereits von dem Anfang des ersten Hauptteils galt und von den Anfängen der späteren Hauptteile gelten wird: er ist charakteristisch für alles innerhalb des Abschnitts später Geschehende. Wie im ersten Hauptteil der Bericht von der ersten Gewalttat gegen Kohlhaas den Bericht über weitere Gewalttaten einleitet, so kennzeichnet die Einreichung der Klage die Gesinnung, von der Kohlhaas im zweiten Hauptteil bestimmt wird. Den Endpunkt des zweiten Hauptteils bildet der Eingang des abschläglichen Bescheids auf die von Kohlhaases Weibe in Berlin überreichte Bittschrift. Die drei Versuche, die Kohlhaas macht, um zu seinem Recht zu kommen, bilden die Glieder des zweiten Hauptteils; zwischen diesen drei Versuchen besteht eine Steigerung. Ein Höhepunkt ist der Augenblick, wo im Herzen Kohlhaases mitten durch den Schmerz, die Welt in einer ungeheuren Unordnung zu sehen, die innere Zufriedenheit emporzuckt, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.

Der dritte Hauptteil setzt wiederum bestimmt ein; Kohlhaas übernimmt das Geschäft der Rache, indem er „den Rechtsschluß" an den Junker von Tronka aufsetzt. Der Dichter schildert in diesem Abschnitt, wie die Macht Kohlhaases bei seinen Versuchen, am Junker Rache zu nehmen, zu immer bedrohlicherer Stärke anwächst, bis schließlich der Kur-

fürst von Sachsen selbst die staatsgefährliche Macht Kohlhaases mit einem großen Heerhaufen zu brechen sich entschließt. Die Tronkenburg, Kloster Erlabrunn, Wittenberg und seine Umgebung, endlich Leipzig sind die Etappen von Kohlhaases Rachezug. Die Ereignisse, deren räumlicher Mittelpunkt Wittenberg ist, stellen einen regelmäßigen Wechsel zwischen Spiel und Gegenspiel dar, zwischen den kriegerischen Unternehmungen Kohlhaases und den Gegenunternehmungen der Staatsgewalten. Die Steigerung in der Kräfteanspannung der legitimen Gewalt erkennt man an dem Range der gegen Kohlhaase ausgesandten Befehlshaber und der Stärke ihrer Truppen: Hauptmann von Gerstenberg wird mit einem Fähnlein von 50 Mann ausgesandt, der Landvogt von Gorgas zieht mit 150 Mann aus, der Heerhaufen des Prinzen Friedrich von Meißen beträgt 500 Mann, der Kurfürst endlich ist im Begriff, einen Heerhaufen von 2000 Mann zusammenzuziehen. Ehe es aber zum Zusammenstoß zwischen Kohlhaase und dem höchsten Vertreter der Staatsgewalt kommt, nimmt die Handlung eine entscheidende Wende durch das Eingreifen Luthers. Luther lenkt Kohlhaasen auf den Weg des Rechts zurück.

Mit dem Erlaß des Lutherschen Plakats beginnt der vierte Hauptteil. Kohlhaases Reise zu Luther, das Sendschreiben Luthers an den Kurfürsten von Sachsen, die Beratschlagung des Kurfürsten mit den hohen Staatsbeamten, die Gewährung des freien Geleits und der Amnestie, der Entschluß Kohlhaases, seinen Haufen zu entlassen, die Reise Kohlhaases nach Dresden, die Wiederaufnahme der Klage und die Bemühungen des Kämmerers und des Mundschenken von Tronka um die Wiedererlangung der Rappen, auf deren „Wiederherstellung in den vorigen Stand“ Kohlhaas geklagt hatte, — dies alles sind teils unmittelbare, teils mittelbare Folgen des Eingreifens Luthers. Eine neue Wendung tritt ein infolge des „heillosen Ausgangs“, den der Versuch der Herren von Tronka, dem Roßhändler Genugtuung zu verschaffen, nimmt. Während vorher alle Aussicht war, daß dem Roßhändler sein Recht werde, setzt jetzt eine Bewegung ein, die schließlich mit der Verurteilung Kohlhaases zur grausamsten und schmachvollsten Todesart endigt.

Der fünfte Hauptteil, den diese Bewegung füllt, beginnt mit dem Umschlag der öffentlichen Meinung infolge jenes Vorfalls, der dem Kämmerer zu so schwerem Schaden am Leibe und an der Ehre ausgegangen war. Diese Stimmung wird befestigt durch die Weigerung des Kohlhaase wohlgesinnten Großkanzlers, von Amtswegen Kohlhaase zur Annahme einer Vergütung der Pferde in Geld zu bestimmen. Eine andere Wirkung jenes Vorfalls hätte indes zu einem guten Ausgang führen können: Kohlhaases Wille war durch jenen Vorfall „gebrochen“; er war bereit, das Angebot einer Vergütung unter Vergebung alles Geschehenen anzunehmen. Aber dies Angebot zu machen, verhindert die Ritter ihr Familienstolz. So muß denn das Recht seinen Weg gehn. Während aber auf der einen Seite vom Großkanzler mit aller Energie auf eine Durchführung des Rechtsverfahrens gedrungen wird, arbeiten die Ritter der Vollstreckung des

Rechtsverfahrens entgegen. Ihr erster Schachzug freilich mißglückt ihnen: ihr Versuch, Kohlhaas für die Schandtaten seines ehemaligen Genossen Nagelschmidt verantwortlich zu machen, scheitert an der Aufdeckung des wahren Tatbestandes durch den Prinzen Christian von Meißen. Desgleichen glückt es ihnen nicht, den Junker Wenzel auf rabulistische Weise von seiner früher von ihnen selbst anerkannten Schuld zu entlasten. Wohl aber halten sie so die Entscheidung in dem an sich völlig klaren Prozeß auf. Ein Schritt, den Kohlhaas tut, um seine Lage zu prüfen, — er fordert Pässe für eine kurze Reise nach Kohlhaasenbrück — wird der Grund für ein energisches Vorgehn der Gegner Kohlhaases auf einem anderen als dem bisherigen Wege. Hatten sie bisher in den Gang des Rechtsverfahrens einzugreifen versucht, so tasten sie jetzt die Freiheit seiner Person an, die ihm ausdrücklich durch das freie Geleit und die Amnestie gewährleistet war. Dieser Bruch der Amnestie war möglich, weil der Prinz von Meißen, ein Mann von unbeugsamem Rechtsgefühl, auf seine Güter verreist, und die Gubernialgeschäfte einem Freiherrn Siegfried von Wenk übergeben waren (Wirkung eines zufälligen Ereignisses). Und nun vollendet sich, wiederum durch ein Zusammenwirken von unglücklichem Zufall und der den Zufall ausnützenden Schlauheit seiner Gegner, Kohlhaases Geschick sehr schnell: eine neue Botschaft Nagelschmidts fällt samt dem Boten in die Hand der Regierung, und der letztere wird ein Werkzeug in der Hand der Gegner Kohlhaases; durch seine Vermittlung gelangt die Regierung in den Besitz des Kohlhaase schwer kompromittierenden, seine wahre Absicht übrigens gar nicht darlegenden Briefes. Alsbald findet ein verhängnisvoller Personenwechsel in der Stellung des Tribunalchefs statt, und damit ist das Schicksal Kohlhaases fürs erste besiegelt. Aber wiederum tritt eine überraschende Wendung ein. Der Kurfürst von Brandenburg entreißt den bereits Verurteilten als seinen Untertan der sächsischen Justiz, und alsbald wird durch den brandenburgischen Anwalt beim Dresdener Hofgericht von neuem die Anklage gegen den Junker Wenzel angestrengt.

Das Geschick Kohlhaases aber nimmt eine entscheidende Wendung infolge des vom sächsischen Kurfürsten beim Kaiser in Wien gestellten Antrags, der dahin geht, der Kaiser möge durch einen Reichsankläger Kohlhaas beim Hofgericht in Berlin wegen Landfriedensbruchs zur Rechenschaft ziehn. Beide Prozesse werden von den Anwälten mit allem Nachdruck und großer Beschleunigung geführt. Indes ist es nicht sowohl der Bericht über den Verlauf der beiden Prozesse, der den sechsten Hauptteil der Novelle füllt, als vielmehr die Erzählung von den Versuchen des sächsischen Kurfürsten, in den Besitz der geheimnisvollen, dem Kohlhaas gehörigen Kapsel zu kommen, welche die Antwort auf wichtige, das sächsische Regentenhaus betreffende Fragen enthält. Ein Zufall verschafft dem Kurfürsten Kenntnis von diesem Besitz Kohlhaases, und diese Kenntnis verändert völlig die Absichten des Kurfürsten Kohlhaas gegenüber. Der Kurfürst sucht jetzt eben das zu verhindern, was er selbst zuvor gewollt

hat. Zunächst läßt er dem auf dem Transport nach Brandenburg befindlichen Kohlhaas Freiheit und Leben für die Kapsel anbieten; aber dies Angebot wird von dem rachedurstigen Kohlhaas zurückgewiesen. (Kohlhaases im Geiste an den Landesherrn gerichtete Worte: „Du kannst mich auf das Schafott bringen; ich aber kann dir weh tun, und ich will's" enthalten eine Höhe.) Die folgenden Versuche des Kurfürsten scheitern, weil sie zu spät gemacht werden; so der Versuch, die Einbringung des Antrags an den Kaiser zu verhindern; so die an den Kaiser gerichtete Bitte, die Klage gegen Kohlhaas zurückziehn zu dürfen. Der nächste Schritt, eine Zuschrift an den Kurfürsten von Brandenburg, ist gleichfalls erfolglos. Ebenso der erneute Versuch des Kurfürsten, den inzwischen zum Tode Verurteilten zur Hergabe des Zettels zu bestimmen; dieser Versuch scheitert wiederum an dem Racheverlangen Kohlhaases, der über die Macht, die ihm gegeben ist, seines Feindes Ferse tödlich zu verwunden, jauchzt und „nicht um die Welt" die Kapsel hergeben will. Vergebens ist endlich auch der letzte Versuch des Kurfürsten, der Kapsel sich zu bemächtigen. Kohlhaas, der auf geheimnisvolle Weise Nachricht davon erhalten hat, daß der Kurfürst nach der Exekution seinen Leichnam ausgraben lassen wolle, um so in den Besitz der Kapsel zu gelangen, verschlingt auf dem Schafott den in der Kapsel enthaltenen Zettel. Da der brandenburgische Anwalt seine Klage gegen den Junker Punkt für Punkt durchgesetzt hat, so stirbt Kohlhaas, nachdem seinem Rechtsgefühl, aber auch seinem Rachegefühl völlige Genugtuung zuteil geworden ist. Noch mag darauf hingewiesen werden, daß der Kurfürst von Sachsen mit seinen Versuchen in die einzelnen Stadien des Verlaufs einzugreifen trachtet, welchen Kohlhaases Sache von dem Augenblick an nimmt, in dem er diese hat aus den Händen geben müssen; der erste Versuch greift in die Überführung Kohlhaases ein, der zweite in die Instruktion des Prozesses, der dritte in den Zeitraum zwischen Verurteilung und Bestätigung des Urteils, der letzte in den Zeitraum zwischen der Bestätigung und der Vollstreckung des Urteils. Diese Anordnung bewirkt starke Spannung.

Überschaut man nun das Ganze, so ergibt sich ein dreiteiliger Aufbau: der zweite Teil beginnt mit dem Eingreifen Luthers, der dritte mit dem Eingreifen des Kurfürsten von Brandenburg. Durch das Eingreifen dieser beiden Männer wird insofern ein neuer Anfang gesetzt, als durch dasselbe die Möglichkeit eines rechtlichen Austrags der Kohlhaaseschen Sache geschaffen und diese mithin auf den Boden versetzt wird, auf den sie gehört. Der erste Teil umfaßt also drei Hauptmomente: die Rechtskränkung Kohlhaases durch den Junker, die Versuche Kohlhaases, zu seinem Rechte zu kommen, und seine Selbstrache. Durch die Selbstrache ist Kohlhaas selbst dem Gesetz verfallen. Aber infolge von Luthers Eingreifen wird ihm Amnestie gewährt, so daß er seine Klage, die durch einen Akt der Kabinettsjustiz niedergeschlagen war, von neuem auf dem Rechtswege verfolgen kann. Damit ist seine Angelegenheit auf den Standpunkt

zurückgekehrt, auf dem sie bei der erstmaligen Einreichung der Klage gestanden hatte; seine Selbstrache scheint folgenlos bleiben zu sollen. Indes versuchen die Gegner Kohlhaases nicht nur den Prozeß gegen den Junker zu verzögern und die Verurteilung desselben zu verhindern, sondern setzen es auch, um einen für Kohlhaas günstigen Ausgang des Prozesses zu verhindern, durch, daß ihm seitens der Regierung die Amnestie gebrochen, und das hochnotpeinliche Verfahren gegen ihn eröffnet wird.

Das Eingreifen des Brandenburger Kurfürsten bringt es zunächst dahin, daß der Prozeß Kohlhaases gegen den Junker zum dritten Male — und zwar diesmal erfolgreich — angestrengt wird; sodann gelangt durch dasselbe Kohlhaas selbst vor ein gerechtes Gericht. So kommt es, daß Kohlhaas einerseits die Genugtuung für die ihm widerfahrene Rechtskränkung erhält und andrerseits bereitwillig wegen des Landfriedensbruchs durch seinen Tod Genugtuung gibt. Außer der ihm auf dem Rechtswege verschafften Genugtuung wird dem Kohlhaas noch eine zweite zuteil, die er sich selbst verschafft, indem er den geheimnisvollen Zettel dem sächsischen Kurfürsten um des von diesem erlittenen Unrechts willen vorenthält. Durch die drei Teile der Novelle geht also der Prozeß gegen den Junker hindurch. Weil dieser Prozeß niedergeschlagen wird, greift Kohlhaas zur Selbsthilfe; damit er nicht zu Ende geführt werde, bricht man dem Kohlhaas die Amnestie; nachdem er zuerst vergebens angestrengt und dann vergebens geführt ist, wird er zuletzt rechtsgemäß zu Ende gebracht. Die Prozeßsache nimmt im ersten und zweiten Teile als Ursache des Geschehenden eine beherrschende Stellung ein; im dritten tritt sie mehr zurück, doch ist der Prozeß, der Kohlhaas gemacht wird, und die Rache, die er am Kurfürsten von Sachsen nimmt, eine indirekte Folge jener Prozeßsache.

Sehr straff ist im „Kohlhaas“ die Einheit der Handlung. Nirgends findet sich eine Episode. Jede Begebenheit steht zu dem Schicksal Kohlhaases in genauster Beziehung. Auch da, wo diese Beziehung im Anfang vielleicht nicht sofort erkenntlich ist, wie etwa bei der breitgehaltenen Darstellung des zur Wiedererlangung der Rappen von den Rittern gemachten Versuchs, wird sie im weiteren Verlauf ersichtlich. Das Schicksal Kohlhaases von dem Augenblicke an, wo mit dem Unrecht, das ihm der Junker antut, das sein Geschick bestimmende Moment in sein Leben eintritt, bis zu dem Augenblick, in welchem dies Schicksal zum vollkommenen Abschluß gelangt, ist der Inhalt der Novelle. Der Zweck der Erzählung ist die Darstellung des Entwicklungsganges, den Kohlhaases Geschick von jenem verhängnisvollen Anfang aus nimmt. Bei aller Straffheit wird indes dieser Zweck in echt epischer Weise erreicht, d. h. so, daß der Dichter nicht ungeduldig zum Ziele strebt, sondern „mit Liebe“ verweilt; er bestätigt so, daß ihm sein Zweck in jedem Punkte der Bewegung liegt. Man denke z. B. an die epische Breite, fast möchte man sagen: Behaglichkeit, mit der Kleist die Versuche des Kurfürsten von Sachsen, in den Besitz des Zettels zu kommen, behandelt.

Überschaut man die wirkenden Ursachen, die Kleist ins Spiel setzt, so fällt sofort der geringe Einfluß auf, den der Zufall auf den Gang der Ereignisse hat. Zwar wirkt der Zufall einigemal ein, aber abgesehen von einem einzigen Falle wird der Gang der Ereignisse durch den Zufall nicht entscheidend bestimmt, sondern nur beschleunigt, weil die zufälligen Begebenheiten in derselben Richtung wie die planmäßig arbeitenden persönlichen Kräfte wirken. Beispiele für diese Wirkungsweise des Zufalls sind die vorübergehende Abwesenheit des Prinzen von Meißen (s. o.) und der Krampfanfall, der den Brief Nagelschmidts in die Hände der Gegner Kohlhaases gelangen läßt. Eine Wendung wird durch den Zufall, wie gesagt, nur an einer Stelle herbeigeführt; es ist die Stelle, wo der sächsische Kurfürst bei Kohlhaas die geheimnisvolle Kapsel entdeckt. Diese Entdeckung wirkt sehr stark auf das Gemüt des Kurfürsten ein und verursacht die Versuche desselben, zur Kenntnis des geheimnisvollen Kapselinhalts zu gelangen. Indes, wenn auch die Entdeckung den Anfang einer neuen Ereignisreihe und einen Wendepunkt im Verlaufe der Handlung bezeichnet, so leistet doch der Zufall hier immerhin nur das eine, daß er bereits vorhandene Kräfte (das Verlangen des Kurfürsten nach Aufschluß über das Schicksal seines Hauses) in Tätigkeit setzt. Es ist also kein schöpferischer Anfang, der durch den Zufall gesetzt wird. Bei einem anderen Ereignis hat man anfangs den Eindruck des Zufalls und zwar des unerklärlichen Zufalls, dann aber führt der Dichter das scheinbar zufällige Ereignis auf das Einwirken einer übernatürlichen Macht zurück. Ich meine die Überreichung der geheimnisvollen Kapsel an Kohlhaas. Unter den Mächten, die Kleist wirken läßt, befindet sich auch ein übernatürliches Wesen, das Gespenst seines verstorbenen, in der Gestalt der Zigeunerin wiederkehrenden Weibes. Die Einführung dieser übernatürlich, wunderhaft wirkenden Macht muß als ein entschiedener Mißgriff bezeichnet werden, da sie nicht nur dem Geiste des Romans und der Novelle überhaupt, sondern vor allem dem Charakter widerspricht, den Kleist seiner Novelle so scharf aufgeprägt hat, dem Charakter des Urkundenmäßigen, des streng Geschichtlichen. In einer so realistisch dargestellten Welt, wie es die des „Michael Kohlhaas“ ist, ist ein Gespensterspuk eine stilistische Unmöglichkeit. Die Durchkreuzung des natürlichen Geschehens durch wunderhafte Tatsachen ist eine Ironie auf den ganzen exakten Charakter, den der Dichter seiner Darstellung gegeben hat. Offenbar steht Kleist hier wie bereits beim „Käthchen“ unter dem Einfluß der wundersüchtigen Romantik.

Neben der Bedeutung der handelnden Personen tritt für den Gang der Handlung der Einfluß der unpersönlichen Mächte stark zurück. Völlig außer dem Spiel bleiben die elementaren Naturmächte; einige Bedeutung hat die geistige Macht der öffentlichen Meinung; man denke z. B. an den Umschwung in der öffentlichen Meinung nach dem unglücklichen Versuch des Kämmerers, dem Roßhändler Genugtuung zu verschaffen. Überwiegend sind es Personen, aus deren Wirken und Gegenwirken sich die Handlung entwickelt.

In dem ersten der oben unterschiedenen sechs Hauptteile ist der Träger der „Handlung“ der Junker Wenzel mit seinen Leuten, unter denen besonders der Schloßvogt hervorragt; der Träger der „Gegenhandlung“ ist Kohlhaas mit seinem Knechte Herse. Das Tun des Junkers und seiner Leute charakterisiert sich als rechtswidrig und gewalttätig, Kohlhaases und seines Knechtes Tun ist auf Behauptung des Rechts gerichtet; dabei widerstehn die beiden letzteren der Versuchung, Gewalttätigkeit mit Gewalttätigkeit zu erwidern. Als der Schloßvogt dem Roßhändler den Paßschein abverlangt, dringt dieser vom Diener zum Herrn vor, um vom Junker die Bestätigung der Forderung zu erhalten. Nachdem er sich Klarheit verschafft hat, weicht er der Gewalt, um alsbald in Dresden an zuständiger Stelle sich völlige Aufklärung zu verschaffen. Dem gewalttätigen Eingriff in sein Recht begegnet Kohlhaas also mit einem Handeln, dessen wesentliches Merkmal das Verlangen nach einer klaren Rechtsanschauung über das ihm Widerfahrene ist. Ebenso geartet ist sein weiteres Tun; sein ganzer Sinn ist darauf gerichtet, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit das nach seinem Weggange auf der Tronkenburg Geschehene festzustellen und so die zuverlässigen Unterlagen für den anzustrengenden Prozeß zu gewinnen.

Ein anderes Bild zeigt Kohlhaases Handeln im zweiten Teil; jetzt sucht er sein Recht und ist Träger der Handlung, der Junker sowie seine hohen Verwandten sind Träger der Gegenhandlung. Er reicht zunächst bei dem Dresdner Gerichtshofe die Klage ein; aber diese Klage wird „auf eine höhere Insinuation“ niedergeschlagen. Die Folge dieses Aktes der Kabinettsjustiz ist die schmerzliche Niedergeschlagenheit Kohlhaases; diese Stimmung aber schlägt nach Empfang der „Resolution“, die ihn einen „unnützen Querulanten“ nennt, in Wut um. Von jetzt an trägt Kohlhaases Handeln das Gepräge festester, geschlossenster Tatkraft; er will auf jeden Fall gefaßt sein und verkauft daher sein Besitztum und macht sich, da er auch zugleich seine Frau und seine Kinder zu Verwandten schicken will, von allem los, was ihn in der freien Verfügung über sich hindern kann. Die ganze Summe von Kräften, die er bis dahin durch die Gewalt seines vom Rechtsgefühl bestimmten Willens zurückgehalten hat, bricht durch, nachdem auch die zweite Bittschrift erfolglos gewesen ist. Bei der Eroberung der Tronkenburg und bei allen weiteren kriegerischen Unternehmungen entfaltet er eine allen Widerstand niederwerfende, mit dem Wachsen der Widerstände an Kraft zunehmende, bei aller Gewalt doch mit Klugheit gepaarte Energie. Mächtig wirkt in ihm das wilde, leidenschaftliche Verlangen nach Rache; indes ist die Rache, nach der Kohlhaas verlangt, nicht nur persönlich; er rächt nicht nur sich, sondern auch das in seiner Person mit Füßen getretene Recht (s. u.).

Überschaut man die drei Hauptteile noch einmal, so beobachtet man ein stetiges Wachstum der Energie Kohlhaases. Aus einem Menschen, der sorgfältig alle Gewalttat mied, wird schließlich ein Mensch der keine Gewalttat scheut, die ihm sein Rächeramt zu fordern scheint:

der Mann, mit dem die Willkür eines Junkers zu spielen wagte, ist eine Macht geworden, die den Bestand des Staates bedroht. — Nun tritt die Wende ein: der wild sein Bett überschäumende, alles niederwühlende Strom kehrt wie auf ein Zauberwort in sein Bett zurück. Durch Luther gewinnt Kohlhaas die Gewißheit, daß die Voraussetzung, unter der er das Rächeramt übernommen hatte, seine Ausstoßung aus der Rechtsgemeinschaft des Staates, nicht zutrifft, und alsbald wird er wieder der ruhige Bürger, der von der geordneten Obrigkeit zuwartend sein Recht erhofft. Charakteristisch für die Entwicklung der Handlung im vierten Hauptteil ist das Fehlen eines „Trägers“ der Handlung, das Wort „Träger“ im vollen Sinne genommen. Den entscheidenden Anstoß zu der Bewegung in diesem Abschnitte der Gesamthandlung gibt Luther: durch sein „Plakat“ und sein persönliches Auftreten wirkt er bestimmend auf Kohlhaas, durch seinen Brief an den Kurfürsten ruft er den Streit der Meinungen hervor, der die Stellung der einflußreichsten Persönlichkeiten zu Kohlhaases Sache erkennen läßt und dessen Resultat die Erklärung der Amnestie durch den Kurfürsten ist. Nachdem die Meinung der Gegner des Roßhändlers im Kronrat unterlegen ist, nachdem der Kurfürst ihm zur erneuerten Untersuchung seiner Klage freies Geleit gegeben und Kohlhaas in dem Leiter des Prozesses, dem Grafen Wrede, einen entschiedenen Freund gefunden hat, scheint das Gegenspiel mattgesetzt zu sein; in der Tat versuchen ja seine einflußreichsten Gegner freiwillig, ihm Genugtuung zu verschaffen. Aber das Gegenspiel erstarkt wieder. Das Ziel der Gegner Kohlhaases ist die Hintertreibung der für die Familie Tronka schmachvollen Verurteilung des Junkers Wenzel. Zwar scheitern die ersten Anläufe an dem Widerstand der Freunde Kohlhaases, des Prinzen von Meißen und des Grafen Wrede. Aber ein Personenwechsel, der einen Gegner Kohlhaases vorübergehend an die Spitze der Regierung bringt, verstärkt die Gegnerschaft Kohlhaases so, daß man wagt, ihm die Amnestie zu brechen. Das Tun des Roßhändlers beschränkt sich bis hierher auf die Versuche, die er macht, um über seine Lage Klarheit zu gewinnen. Als er dann sein Schicksal wieder in die eigene Hand nimmt (Vorbereitung der Flucht), wird das Gegenspiel übermächtig: er wird verurteilt.

Die Träger der „Handlung“ im letzten Hauptteil sind zunächst der Kurfürst von Brandenburg und der Kaiser, beide einerseits in Person, andrerseits vertreten durch ihre Anwälte; ferner der Kurfürst von Sachsen. Kohlhaas kommt nicht als Träger der „Handlung“, sondern als Träger der „Gegenhandlung“ in Betracht. Unter dem Schutz der beiden erstgenannten Fürsten werden die beiden Kohlhaaseschen Prozesse durch die Anwälte trotz des Gegenstrebens der Junker und des sächsischen Kurfürsten durchgeführt. Das leidenschaftliche auf die Erlangung des Zettels gerichtete Streben des Kurfürsten von Sachsen scheiterte eben vor allem an der Festigkeit Kohlhaases, der durch nichts zur Herausgabe des Zettels bestimmt werden kann. Kohlhaases Tun hat den Charakter des unbeugsamen Widerstandes.

Kohlhaas erscheint zunächst sein Recht suchend, dann sein Recht erwartend und zuletzt sein Recht findend. In ihrem ganzen Verlaufe aber stellt sich die Handlung der Novelle als ein Kampf mit der Ungerechtigkeit dar. Gegen die Ungerechtigkeit wird teils mit den Waffen der wahren, teils mit den Waffen einer falschen Gerechtigkeit gefochten. Mit der Ungerechtigkeit wird auch die falsche Gerechtigkeit bestraft, mit dem Junker auch Kohlhaas. Nach diesen Gesichtspunkten treten die handelnden Personen leicht in Gruppen auseinander. Die Träger der ungerechten Gesinnung sind zunächst der Junker Wenzel und seine Leute; dabei wohnt aber nur den Untergebenen die volle Energie der Ungerechtigkeit inne, höher hinauf sind die Träger der ungerechten Gesinnung die Herren Kunz und Hinz von Tronka, der Graf Kallheim und der Schloßhauptmann von Wenk; sie besitzen den energischen Willen zur Ungerechtigkeit, während der Kurfürst, in dessen Namen sie handeln, weder den energischen Willen zum Guten noch den energischen Willen zum Bösen hat. Auf brandenburgischer Seite steht mit den Ratgebern des sächsischen Kurfürsten auf einer Linie der Erzkanzler des Kurfürsten, Siegfried von Kallheim. Diesen Trägern der Ungerechtigkeit gegenüber steht zunächst Michael Kohlhaas mit seinem Knechte, ausgerüstet mit dem festen Willen, der Gerechtigkeit zum Siege zu helfen, der Mann des empfindlichsten Rechtsgefühls. Den Gegensatz zu den ungerechten Räten des Kurfürsten von Sachsen bilden der Graf Wrede und der Prinz Christian, den Gegensatz zu dem Erzkanzler des Brandenburgers der Stadthauptmann und spätere Erzkanzler Heinrich von Geusau. Endlich stehen in ausgeprägtem Gegensatz der Kurfürst von Sachsen und der Kurfürst von Brandenburg.

Während Kohlhaas anfangs und dann wieder nach dem Eingreifen Luthers sein Recht auf dem durch die Staatsordnung vorgeschriebenen Wege sucht, stellt er sich zwischendurch außerhalb der Staatsordnung, um kraft seines Menschenrechts den Frevel zu rächen. Diesem Standpunkt gegenüber geht die Praxis der Staatsgewalt zunächst von dem Standpunkt aus, daß diesem Versuch der Selbstrache mit Waffengewalt zu begegnen sei. Es ist dann Luther, der dem Roßhändler nachweist, daß er kein Recht gehabt habe, sich außerhalb der Staatsordnung zu stellen, da die Voraussetzung, die nach seiner eigenen Rechtsanschauung bei einer solchen Stellungnahme erfüllt sein müsse, die Rechtsverweigerung, tatsächlich nicht vorhanden sei. In der Tat verläßt auch Kohlhaas seinen Standort außerhalb der Staatsordnung und ist bereit, in die Staatsgemeinschaft zurückzukehren. Hat Luther Kohlhaas gegenüber in dem Urteil über die Tat desselben seinen grundsätzlichen Rechtsstandpunkt ausgesprochen, so kommt in seinem Briefe an den Kurfürsten eine Anschauung zur Geltung, für welche die bei derselben gebrauchten Ausdrücke: „auf gewisse Weise“ und „gewissermaßen“ bezeichnend sind. Er weist darauf hin, daß der Roßhändler durch das gegen ihn beobachtete Verfahren „auf gewisse Weise“ aus der Staatsgemeinschaft gestoßen sei und daß man ihn deshalb, zumal

da er ein Ausländer sei, mehr als eine in das Land gefallene fremde Macht denn als einen Rebellen ansehn müsse. Von diesem Standpunkt aus, bei dem man den Einfluß der Kohlhaaseschen Rechtsanschauung verspürt, empfiehlt Luther, mit dem Roßhändler zu verhandeln, ihm Amnestie zu gewähren und seine Klage gegen den Junker wieder aufzunehmen. Der Grund aber, weshalb Luther nicht die strenge Folge seiner grundsätzlichen Anschauung zieht, ist die gefährliche Lage, in welche die Staatsgewalt durch die Ablehnung der Verhandlung kommen würde. Der Standpunkt des Volkes gegenüber der Selbstrache Kohlhaases liegt nämlich für letzteren günstig, da selbst in dem dreimal eingeäscherten Wittenberg die Stimmung dem Roßhändler geneigt ist.

Im Rate des sächsischen Kurfürsten kommen in der Beurteilung der Kohlhaaseschen Tat verschiedene andere Standpunkte zur Darlegung. Dabei sind drei Momente auseinander zu halten: erstens die Anschauung von dem Akte der Kabinettsjustiz, der Kohlhaas zur Selbstrache getrieben hatte, zweitens das Urteil über die Tat selbst und drittens die Ansicht über das mit dem Roßhändler einzuschlagende Verfahren und seine Folgen. Dem Kämmerer gilt sein eigenes Verfahren als „Mißgriff", die Tat Kohlhaases als gegen menschliches und göttliches Recht streitend und die Folgen einer Verhandlung mit den Rebellen als sehr gefährlich für den Fürsten. Dem Großkanzler, der an der Spitze der Rechtspflege steht, kommt es darauf an, daß das an Kohlhaas begangene Unrecht durch „ein schlichtes Rechttun" wieder gutgemacht und so der Faden der Freveltaten abgerissen werde. Ein direktes Urteil über Kohlhaases Selbstrache spricht er nicht aus, doch kann dies Urteil aus seinen Aussagen gefolgert werden: offenbar ist sie ihm ein Glied in der Kette der „Freveltaten", aber sie ist ihm doch vor allem die Folge des „Fehltritts", den die Regierung begangen hat. Hierzu stimmt die dem Erlaß des Kurfürsten an Kohlhaas zugrunde liegende Anschauung, die auf den Großkanzler zurückzuführen ist. Bedeutsam ist die Meinung des Prinzen Christian von Meißen. Das Verfahren des Kämmerers verurteilt er auf das schärfste und fordert zur Sühnung desselben, daß der Kämmerer auf Tod und Leben verklagt werde. Die Sache Kohlhaases gilt ihm als „sehr gerecht"; sein Urteil über Kohlhaases Selbstrache ist einerseits aus den Worten, daß man demselben das Schwert, das er führe, in die Hand gegeben habe, ersichtlich; anderseits aber erkennt er den von Kohlhaas mißhandelten Städten und Landstrichen den Anspruch auf Schadenersatz und Bestrafung Kohlhaases zu. Bei dieser Lage der Dinge hält der Prinz es für unmöglich, daß die in Beziehung auf Kohlhaas „verrückte" Ordnung des Staates durch ein Verfahren nach einem Rechtsgrundsatz wieder „eingerenkt" werde; das heißt, er glaubt nicht, daß das Verhältnis des Staates zu Kohlhaas, das einerseits durch das Verfahren des Kämmerers, anderseits durch Kohlhaases Selbstrache gestört war, auf dem Wege Rechtens wieder geordnet werden könne. Daher schlägt er vor, den Roßhändler „aufzuheben oder zu erdrücken". Das Charak-

teristische des vom Prinzen vertretenen Standpunktes liegt darin, daß nach der Meinung des Prinzen die Frage wegen der Behandlung Kohlhaases überhaupt nicht unter juristischem Standpunkt beantwortet werden kann. Die Meinung des Mundschenken Hinz von Tronka endlich charakterisiert sich als ein kluger Vermittlungsvorschlag; sie stellt insofern den scharfen Gegensatz zu der Ansicht des Prinzen dar, als der Mundschenk die Frage vom Rechtsstandpunkt behandeln will; er erkennt (wenn auch gezwungen) zunächst das Recht Kohlhaases an den Staat an und will diesem Recht durch eine neue Verhandlung seines Prozesses Genüge geschehen lassen; ebenso will er aber auch das Recht des Staates an Kohlhaas, das dieser durch die Verhaftung des Roßhändlers ausüben sollte, anerkannt sehn. Es würde also bei einem Verfahren nach dem Gesichtspunkt des Kämmerers das Endergebnis nach der zweiten Seite hin dasselbe sein wie das Endergebnis bei dem vom Prinzen angeratenen Verfahren. Mit der Ansicht des Großkanzlers hat diese Meinung dies gemein, daß der Kohlhaasesche Prozeß verhandelt werden soll; sie unterscheidet sich von ihr aber durch die Mißachtung des Zusammenhangs, der zwischen der Unterdrückung des Prozesses auf die höhere Insinuation hin und der Kohlhaaseschen Selbstrache besteht. Für den Mundschenken ist die Selbstrache eine vollkommen selbständige Tat, für die der Roßhändler in jedem Falle Genugtuung leisten muß, während nach der Ansicht des Großkanzlers, wie aus dem Erlaß des Kurfürsten an Kohlhaas hervorgeht, der Roßhändler nur für den nicht zu erwartenden Fall zur Genugtuung verpflichtet ist, daß er bei dem Tribunal zu Dresden mit seiner Klage abgewiesen wird. Einig sind die Vertreter der verschiedenen Standpunkte von Luther bis zum Mundschenken außer in der Absicht, die Kohlhaasesche Sache aus der Welt zu schaffen, nur in dem Anerkenntnis, daß die Niederschlagung des Kohlhaaseschen Prozesses unberechtigt war. Freilich besteht zwischen der milden Selbstbeurteilung des Kämmerers, der sein Verfahren einen Mißgriff nennt, und dem Urteil Luthers, des Großkanzlers und des Prinzen ein sehr großer Abstand.

Die Selbstrache Kohlhaases wird von den einzelnen Standpunkten aus völlig verschieden beurteilt je nach der Ansicht, welche die Urteilenden über das Verhältnis zwischen der Rechtskränkung Kohlhaases und seiner Selbstrache haben. Die beiden Herren von Tronka leugnen jedes Recht des Roßhändlers zur Selbstrache, nach des Prinzen Meinung hat „man“ Kohlhaas das Schwert selbst in die Hand gegeben, doch ist ihm dieser zur Genugtuung verpflichtet; Luther gesteht zu, daß Kohlhaas „auf gewisse Weise“ außer der Staatsverbindung gesetzt worden sei und will ihm Amnestie gewährt sehen. Denselben Standpunkt nimmt der Großkanzler ein. Das Gemeinsame aller Anschauungen, mit Ausnahme der Anschauungen der Tronkas, besteht darin, daß in ihnen die größere Hälfte der Schuld an der Störung des Landfriedens durch Kohlhaas dem Kämmerer und damit dem Staate selbst zugemessen wird. Rücksichtlich des Verfahrens sind der Kämmerer und der Prinz gegen jede

Verhandlung mit Kohlhaas, allerdings aus verschiedenen Gründen, jener, weil eine solche Verhandlung nicht zur Wiederherstellung des einmal gestörten Verhältnisses zwischen dem Staat und Kohlhaas führen könne, dieser, weil er die Folgen einer Verhandlung für den Fürsten fürchtet. Die übrigen Ratgeber empfehlen die Erteilung des freien Geleits an Kohlhaas zum Zweck einer erneuten Untersuchung seiner Klage, Luther und der Großkanzler außerdem noch Amnestie.

Den Gegensatz zu allen bisher charakterisierten Standpunkten bildet der Standpunkt, den der Kurfürst von Brandenburg und der Kaiser einnehmen. Sie sehen die Selbstrache Kohlhaases nicht als Angelegenheit an, die allein zwischen diesem und Kursachsen zu verhandeln wäre, und bei der darum Gnade für Recht ergehn könne; sie lassen die Strenge des gegen den Landfriedensbruch geltenden Reichsgesetzes walten, und Kohlhaas selbst erkennt ihr Recht dazu ohne Weigerung an. — Zum Schluß sei noch auf eine Beurteilung der Selbstrache Kohlhaases hingewiesen, die unter einer ganz anderen Kategorie geschieht als alle bisher genannten. Die letzteren behandeln dieselbe als eine Rechtsfrage; hingegen nimmt Luther den religiösen Standpunkt ein, wenn er dem Roßhändler zu Gemüt führt, ob er nicht besser getan hätte, um des Erlösers willen dem Junker zu vergeben und das Unrecht zu ertragen. Schon vor der Selbstrache hatte Kohlhaases Frau in ihrer Sterbestunde ihren Mann durch den Hinweis auf die Forderung der hl. Schrift von dem Wege abbringen wollen, auf den ihn sein starres Rechtsgefühl fortriß. Aber weder die feierliche Mahnung der sterbenden Frau noch die Vorhaltung des Reformators noch die Verweigerung des hl. Abendmahls vermögen etwas über den im übrigen religiösen, beispielsweise den Wert der Versöhnung mit Gott würdigenden Mann.

Die Charaktere der Novelle sind mit Ausnahme des Helden vom Dichter nicht zu Vollbildern ausgearbeitet; man übersieht nicht die Totalität der einzelnen Charaktere, sondern nur die Seiten, die sich in dem Verhältnis offenbaren, in dem sie zur Kohlhaaseschen Angelegenheit stehen. Doch muß dabei betont werden, daß die Stellungnahme der einzelnen Persönlichkeiten zu Kohlhaases Sache darum einen Einblick in eine grundwesentliche Seite ihres Charakters gewährt, weil es sich bei dieser Sache um die Idee des Rechts handelt, und weil gerade bei Staatsmännern, Fürsten, dem Throne nahestehenden Familien und Persönlichkeiten ihr inneres und äußeres Verhältnis zur Idee des Rechts und der Rechtsgesellschaft für ihr ganzes Wesen charakteristisch ist. In der Reihe der Charaktere sind diejenigen am vielseitigsten dargestellt die bei der Angelegenheit am meisten persönlich in Anspruch genommen werden, der Junker Wenzel, der Kämmerer Kunz und der Kurfürst von Sachsen. Bei mehreren anderen unter den Handelnden ist die Stellung zu Kohlhaases Sache entweder ganz oder fast ganz unpersönlich; so bei dem Kurfürsten von Brandenburg und dem Stadthauptmann von Geusau, bei Luther, dem Prinzen Christian und dem Grafen Wrede. Sie alle wollen

die Idee des Rechts um des Rechts willen soweit als möglich in Kohlhaases Falle durchgeführt sehn. Nur bei dem Großkanzler hat sich aus seiner übergroßen Rechtlichkeit ein Haß gegen die Familie von Tronka entwickelt, ein Haß, der ihn zwar nicht zu einem Unrecht gegen diese Familie verleitet, der ihn aber verhindert, **Billigkeits- und Zweckmäßigkeitsrücksichten** walten zu lassen. Der Junker **Wenzel** ist keine von den Naturen, bei denen die Kraft eines übergewaltigen Willens gegen die vom Gesetz gezogenen Schranken anstürmt, um sie niederzubrechen; er ist keiner jener Charaktere vom Schlage der Quitzows, die ihre Triebe nicht eindämmen können, sondern er ist im Grunde eine schwächliche Natur, die zum kläglichen Abfall neigt. Er fordert widerrechtlich den Paßschein und stört Handel und Wandel durch ungesetzliche Erpressungen, aber er geht mit einem verlegenen Gesichte ab, als er dem Kohlhaas die Antwort gibt: „Ja, Kohlhaas, den Paß mußt du lösen" und verweist ihn an den Schloßverwalter, der seinerseits mit völliger Skrupellosigkeit und brutaler Gewalt verfährt. Er ist dann geneigt, „den Schincker" laufen zu lassen, befiehlt aber alsbald, den Roßhändler über den Schlagbaum zurückzu„schmeißen". Als Kohlhaas seine gesunden Pferde wiederhaben will, tritt ihm zwar eine flüchtige Blässe ins Gesicht, aber er tut die Rechtsfrage mit der von unflätigem Schimpfwort begleiteten Erklärung ab: wenn Kohlhaas die Pferde in ihrem derzeitigen Zustande nicht wiedernehmen wolle, möge er es bleiben lassen. Der Junker ist ein Lebemann, dem das Recht dazu da ist, daß man es mißhandelt und durch seine Untergebenen mißhandeln läßt; er steht dem Rechte gegenüber auf dem Standpunkte eines Grandseigneur, der damit nach souveränem Belieben schaltet. Ganz bezeichnend für den Junker ist es, wenn er späterhin, als seine Vettern ihn für die Folgen seiner Tat verantwortlich machen wollen, sich verschwört, daß er von dem ganzen Handel, dessen Anfang und Ende er doch genau kannte, nur wenig gewußt habe, und daß der Schloßvogt und der Verwalter „an allem" schuld wären. Man vergleiche damit die Bestimmtheit, mit der sich Kohlhaas für das Tun seines Knechtes Herse auf der Tronkenburg verantwortlich weiß. Ein solcher Charakter wie der Junker kann bis zu der kläglichen Fassungslosigkeit herabsinken, in der man ihn in Wittenberg sieht. Bedeutsam ist es endlich auch, daß derselbe sich aus dem Tumult rettet, in dem sein Vetter, der Kämmerer, um seinetwillen das Leben zu verlieren droht.

Aus wesentlich festerem Holze ist der **Kämmerer** Kunz von Tronka geschnitten. In seinem gesamten Tun ist Entschiedenheit und Festigkeit des Willens spürbar. Die große Macht, die der Kurfürst in seine Hand gelegt hat, gebraucht er dazu, das Recht zu brechen. Ohne sich zureichend zu informieren, schlägt er durch eigenmächtige Verfügung die Klage des Roßhändlers nieder, ein Verfahren, das er später als einen „Mißgriff" bezeichnet. Gegen ein Wiedergutmachen des Fehltritts spricht er sich aufs entschiedenste aus. Wider besseres Wissen versucht er, der ohne Zweifel unter den „**staatsklugen**" Rittern der führende Geist ist, Kohlhaas mit

neuer Schuld zu belasten und seinen Vetter von der alten Schuld zu entlasten. Auch der Bruch der Amnestie wird mutmaßlich vor allem auf seinen Einfluß zurückzuführen sein. Seinen trotzigen, heftigen Willen bekundet vor allem auch die Szene auf dem Dresdener Markt. Die entscheidenden Beweggründe seines Handelns sind einerseits die Liebe zu seinem Fürsten andrerseits die Wahrung der Familienehre. Und zwar überwiegt offenbar die Kraft des letzten Motivs die des ersten, denn das einzige Mal, wo er das Interesse des Fürsten überordnet, nämlich bei der Erklärung, er wolle lieber seinen Vetter zur Dickfütterung der Rappen abgeführt als Luthers Vorschlag gebilligt sehn, geschieht es „im Feuer der Beredsamkeit".

Der Kurfürst von Sachsen ist eine schwächliche, ins Weinerliche gezeichnete Natur. Man findet bei ihm keine Spur davon, daß er in der Erhaltung der Rechtsordnung des Staates seine fürstliche Aufgabe, seine fürstliche Berufspflicht erkannt hätte. Er folgt dem Rate Luthers, nicht, weil er ihm aus Rechtsgründen zustimmt, sondern weil er ihm am zweckmäßigsten scheint. Aus rein persönlichen Gründen sucht er nachmals den in Berlin geführten Prozeß gegen Kohlhaas störend und vernichtend zu beeinflussen. Die Befugnis, sich seines Namens und Wappens zu bedienen, vertraut er einem Manne wie dem Kämmerer Kunz an, den er auch in seinem Amte beläßt, nachdem er ihn als vertrauensunwürdig erkannt hat. (Im schroffen Gegensatz zu dieser Duldsamkeit steht das Verfahren des brandenburgischen Kurfürsten mit seinem Erzkanzler.) Auf die Entschließungen der Kurfürsten von Sachsen haben Freunde und Freundinnen großen Einfluß. Die Mittel, zu denen er sich von seinen Freunden und von einer Notlage drängen läßt, sind durchaus unfürstlich: eine List „schlechter Art" und entschiedene Unwahrheit. Wie sehr ihm die fürstliche Würde fehlt, ist vor allem an der Schwäche zu spüren, die ihn nach jedem zur Erlangung der geheimnisvollen Kapsel gemachten Versuche befällt.

Die Charakteristik Kohlhaases verbindet sich von selbst mit der Entwicklung der „Idee", des Themas, der ganzen Novelle.[1]) Einen deutlichen Fingerzeig über diese „Idee" gibt der Schriftsteller in dem ersten Absatz seiner Erzählung. Nicht als ob er hier einen thematischen Leitfaden durch die Novelle gäbe, er hebt vielmehr, um damit die Spannung in recht künstlerischer Weise hervorzurufen, nur ein Moment aus der ganzen Entwicklung heraus, und zwar das Paradoxon, daß Kohlhaas zugleich einer der rechtschaffensten und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit war, oder wie er es später näher bezeichnet, daß ihn das Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder machte. Hier kann man bereits das Gebiet bestimmen, auf dem die Idee zu suchen ist. Es ist eine psychologisch-ethische Idee, und zwar soll diese Idee in der Entwicklung

---

[1]) Zu diesem Abschnitt vergl. R. v. Jhering: Der Kampf ums Recht, 2. Aufl. 1872.

von Kohlhaases Charakter anschaulich dargestellt werden. Das Verfahren ist also genetisch oder biographisch. Es gilt nun die Durchführung der Idee im einzelnen zu verfolgen. Besondere Bewunderung verdient die Sorgfalt und die große Anschaulichkeit, mit der Kleist im ersten Teil der Novelle das Rechtsgefühl des Roßhändlers dargestellt hat. Mit genauer Kenntnis aller sein Gewerbe betreffenden gesetzlichen Bestimmungen ausgerüstet, stößt Kohlhaas auf die Forderung des Schloßvogts. Zuerst sieht er in der Forderung einen „Irrtum"; dann eine „ungesetzliche Erpressung", die ihn zu erbittern anfängt. Um sich Gewißheit über die rechtliche Lage der Dinge zu verschaffen, wendet er sich an den Junker selbst. Die unverschämte Forderung des Junkers macht ihn betreten; schließlich weicht er der Gewalt Bezeichnend für die Geistesart des Roßhändlers ist es, daß er, trotzdem der Augenschein und der erste Eindruck so deutlich das Verfahren des Schloßvogts und des Junkers als ungesetzlich erkennen lassen, dennoch unterwegs bedenklich wird, ob die Forderung des Paßscheins nicht doch vielleicht zu Recht bestehe. Als er die Ungesetzlichkeit des an ihm geübten Verfahrens bestätigt erhalten hat, bemächtigt sich seiner nicht etwa Zorn und Wut, sondern — er lächelt über den Witz des dürren Junkers, und das Gefühl, mit dem er wieder zur Tronkenburg zurückkehrt, ist das Gefühl der allgemeinen Not der Welt. Besser als so konnte das Rechtsgefühl Kohlhaases nicht charakterisiert werden. Es stellt sich hier nicht als ein leidenschaftliches, heftig nach Genugtuung verlangendes, sondern als ein ruhiges Rechtsgefühl dar.

Als Kohlhaas auf der Tronkenburg angelangt ist, ergreifen ihn zuerst Ahnungen, dann Erstaunen und äußerste Entrüstung, die sich in Flüchen über die ihm widerfahrenen Gewalttätigkeiten Luft machen. Das brutale Benehmen des Schloßvogts macht das Herz des Roßhändlers heftig schlagen, und der Zorn drängt ihn zur Züchtigung des Unverschämten. Aber seine Seele steht unter der Herrschaft des Rechtsgefühls, das einer Goldwage gleicht; nicht nur die Tat, sondern auch das beschimpfende Wort hält er zurück, weil er noch nicht gewiß ist, ob seinen Gegner eine Schuld drückt. In dieser Szene stellt der Dichter Kohlhaases Rechtsgefühl als eine lebendige Kraft im Kampf mit starken Affekten dar.

Dem Junker gegenüber spricht Kohlhaas mit einem festen „Ich will meine wohlgenährten .. Pferde wieder haben!" seine Rechtsforderung aus; die Rechtsverweigerung beantwortet er mit der Versicherung, er werde sich Recht zu verschaffen wissen. Das Rechtsgefühl Kohlhaases besitzt nach allem bisher Gesagten die beiden „Kriterien" eines gesunden Rechtsgefühls, Reizbarkeit, d. h. die Fähigkeit, die Rechtskränkung zu empfinden, und Tatkraft, d. h. die Entschlossenheit, sie zurückzuweisen (Ihering a. a. O. S. 47). Im folgenden ist es wieder meisterhaft, mit welcher Anschaulichkeit Kleist die Wirkung des Rechtsgefühls auf Kohlhaas darstellt. Schon ist er „spornstreichs" auf dem Wege nach Dresden, um sich Recht zu verschaffen, da flüstert ihm sein Rechtsgefühl den Gedanken ein, ob nicht doch dem Knecht eine Schuld beizumessen sei;

er fängt an Schritt zu reiten und, ehe er noch tausend Schritt gemacht hat, wendet er sein Pferd und biegt zur vorgängigen Verhörung Herses nach Kohlenhaasenbrück ein; dabei ist er, weil sein Gemüt bereits mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt bekannt ist, bereit, den Verlust der Pferde als eine gerechte Folge zu verschmerzen, wenn dem Knecht nur wirklich „eine Art von Schuld" beizumessen sei. Wiederum eine bedeutsame Charakteristik von Kohlhaases Rechtsgefühl. Die strenge Forderung des Rechtsgefühls wird bei Kohlhaas gemildert durch das lebendige Gefühl von der gebrechlichen Einrichtung der Welt Vergl. zu diesem echt Kleistschen Gedanken den Schluß der „Marquise von O." Das Rechtsgefühl ist also bei Kohlhaas nicht gegen sein übriges Gefühls- und Empfindungsleben isoliert, sondern es steht in lebendiger Beziehung zu anderen Gefühlen. Einen weiteren Einblick in die Art des Kohlhaaseschen Rechtsgefühls gewährt das andere Gefühl, das neben dem eben beschriebenen in der Seele des heimreitenden Kohlhaas mehr und mehr Platz greift, daß er nämlich „mit seinen Kräften der Welt in die Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen". Hier tritt die sittliche Natur des Rechtsgefühls in die Erscheinung: Kohlhaas weiß sich der Welt, das heißt doch wohl der Rechtsgemeinschaft, in der er steht, verpflichtet. Die Erwirkung der Bestrafung des Verbrechens erscheint ihm mithin zunächst nicht sowohl als ein Recht, sondern als eine Pflicht und zwar als eine Pflicht gegen die Gesamtheit. Daraus ergibt sich der sittliche Charakter des Rechtsgefühls.

Der wesentliche Beweggrund, auf den das Rechtsgefühl bei Kohlhaas reagiert, liegt also nicht in der Sphäre des rein Persönlichen, der rein persönlichen Interessen und Leidenschaften. Die Pflicht gegen die Gesamtheit aber erhebt zwei Forderungen: daß der in seinem Recht Verletzte 1. sich Genugtuung für die erlittene Kränkung und 2. seinen Mitbürgern Sicherheit gegen zukünftige Kränkung verschafft. Man beachte wohl, daß die Pflicht gegen die Gesamtheit von dem Geschädigten fordert, sich selbst Genugtuung zu verschaffen.[1]) Worin liegt aber das entscheidende Moment bei der Genugtuung? Man darf im voraus annehmen, was sich auch bestätigen wird, daß die Wiedererlangung des eingebüßten Wertes an sich ohne alle Bedeutung für das Rechtsgefühl eines Kohlhaas sein wird. Auch das Gefühl, daß dem Gegner vergolten wird, kann kaum das sein, was ein Mann seiner Art zunächst bei der Genugtuung erstrebt. Um es vorweg zu sagen: Was Kohlhaas bei der Genugtuung sucht, ist Sühne für die Verletzung seines Rechts, des Rechts, das ihm

---

[1]) Ihering faßt die Behauptung des verletzten Rechts 1. als eine Pflicht des Berechtigten gegen sich selbst und 2. als eine Pflicht gegen das Gemeinwesen. Davon weicht Kleist hier ab, indem er die Behauptung des Rechts nur als eine Pflicht des Berechtigten gegen die Gesamtheit faßt, ein sozialethischer Gesichtspunkt, der den ersten, individualethischen, Gesichtspunkt Iherings sehr bedeutsam ergänzt.

die Gemeinschaft gewährt und dessen er für seine Existenz bedarf. (Vergl. Ihering S. 27 fg.) Der zweite Zweck, dessen Verfolgung das Rechtsgefühl von Kohlhaas fordert, ist die Sicherung der Mitbürger gegen zukünftige Kränkung. Diese Forderung schließt die sozialethische Erkenntnis in sich, daß der in seinem Rechte Angegriffene dazu verpflichtet ist, durch Verfolgung seines Rechts die Lebensbedingungen der Gesellschaft mit zu schaffen und zu erhalten.

Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß bei Kohlhaas das Gefühl für das Recht mit Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit gepaart ist. Diese Eigenschaften bewährt Kohlhaas in der Untersuchung, die er mit seinem Knechte Herse anstellt. Er stellt diese Untersuchung so an, als wollte er eine Schuld aus Herse herausinquirieren. Bezeichnend ist dabei, daß er in strenger Wahrhaftigkeit seinen Knecht auch auf die geringe Abweichung von der Wahrheit hinweist, die dieser sich hat zu Schulden kommen lassen. Beim Beginn der Untersuchung zeigt Kohlhaas vollkommene „Gelassenheit"; diese Stimmung gerät in Gefahr, als Kohlhaas bei der Untersuchung die genaue Kenntnis des auf der Tronkenburg dem Herse Geschehenen gewinnt, aber er tut sich Gewalt an und beherrscht sich, damit Herse nichts von seinen Stimmungen merkt und dadurch in seinen Aussagen beeinflußt wird.

Nachdem Kohlhaas durch die Untersuchung völlige Gewißheit gewonnen hat, schickt er sich an, die öffentliche Gerechtigkeit anzurufen, darin bestärkt von seinem Weibe, deren Anschauung die seinige widerspiegelt. Nachdem der Prozeß anhängig gemacht ist, kehrt Kohlhaas beruhigt nach Hause zurück. Die Nachricht, daß sein Prozeß niedergeschlagen ist, erfüllt ihn mit tiefem Schmerz; doch wird er wieder vollkommen ruhig, als sich ihm die Aussicht bietet, durch die Vermittlung seines Kurfürsten zu seinem Rechte zu kommen. Als dagegen die Hoffnung auf Erfolg sich mindert, weil der brandenburgische Erzkanzler mit den Tronkas verschwägert ist, hat er keine Freude mehr an seinem Beruf, seinem Besitz und seiner Familie und erharrt in trüber Ahnung die Zukunft. Da trifft ihn die Resolution wie ein harter Schlag; ihn selbst nennt man einen „unnützen Querulanten", seine Sache eine Stänkerei. Kohlhaas schäumt vor Wut; nicht, wie der Dichter ausdrücklich bemerkt, um der Pferde willen; denn Kohlhaas hätte gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte, sondern weil sein Rechtsgefühl tief verwundet war. Zu der Wut gesellt sich der Schmerz darüber, daß die Welt in einer so „ungeheuren Unordnung" liegt. Durch den Schmerz aber zuckt die innere Zufriedenheit, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.

Die Stärke des Rechtsgefühls kann an den Gütern gemessen werden, die der Mensch, um sein Recht zu behaupten, drangibt. Um seinem Rechtsgefühl, das seinen kategorischen Imperativ an ihn ergehen ließ, Genüge zu tun, löst Kohlhaas, der gute Wirt, der treue Gatte, der liebreiche Vater, seinen Hausstand auf, denn er verfolgt einen Zweck, dem gegenüber die Führung eines Hausstandes ihm untergeordnet und nichts-

würdig erscheint. Die Gewalt des Rechtsgefühls erhellt vor allem daraus, daß es in der Seele Kohlhaases bei dem Verzicht auf seinen Hausstand zu keinem inneren Kampf (Konflikt) kommt. Obwohl sich übrigens Kohlhaas auf alles gefaßt macht, so ist er doch noch entschlossen, einen letzten Versuch in seiner Angelegenheit zu machen; er will seinem Landesherrn, zu dessen persönlicher Gesinnung er volles Vertrauen hat, persönlich seine Klage einreichen und hofft so sein Recht zu finden.

Sehr charakteristisch ist in den Verhandlungen zwischen Kohlhaas und seinem Weibe eine Äußerung des ersteren. Er erklärt, sein Haus verkaufen zu wollen, weil er in einem Lande, in dem man ihn in seinen Rechten nicht schützen wolle, nicht bleiben möge. „Lieber ein Hund sein, wenn ich mit Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!" ruft er aus. Diese Erklärung läßt erkennen, daß Kohlhaas, der das klarste Bewußtsein von seinen Pflichten gegen die Rechtsgemeinschaft hat, auch umgekehrt die bestimmteste Vorstellung von der Pflicht der Gemeinschaft gegen ihn selbst besitzt. Ferner sieht man, daß ihm das Anrecht auf das Recht das Wesensmerkmal der Menschenwürde oder, mit Jhering zu reden, moralische Existenzialbedingung ist.

An einer etwas späteren Stelle weist Kohlhaas sein Weib darauf hin, daß er sein Recht behaupten muß, weil das Recht die Daseinsbedingung für seinen Gewerbebetrieb, sein Berufsleben ist. Erwähnenswert ist auch ein weiterer Abschnitt dieser Szene. Um durch keine Rücksichten gestört zu werden, will Kohlhaas seine Familie zu Verwandten schicken; sein Weib ist von diesem Entschluß schwer getroffen, und als er sie fragt, ob er seine Sache aufgeben, nach der Tronkenburg reiten und sich vom Junker seine Pferde ausbitten solle, da drängt es sie, ihm zuzurufen: „Ja, ja, ja!" Solange Kohlhaas nur den Rechtsweg gehen wollte, teilte sie seine Gesinnung; jetzt, wo er sich anschickt, sein Recht zu erzwingen, unterliegt ihr Rechtsgefühl der Angst um sein und seiner Familie Glück. So steht sie im Gegensatz zu ihrem Manne, der sein Recht unbekümmert um sein Glück will. Doch soll erwähnt werden, daß Kohlhaas später Luther gegenüber erklärt: wenn er geahnt hätte, daß er bei seinem Tun sein Weib verlieren würde, so hätte er *vielleicht* auf die Durchsetzung seines Rechts verzichtet. Die Mahnung seines sterbenden Weibes, seinem Feinde zu *vergeben*, bleibt erfolglos; gleich nach ihrem Begräbnis übernimmt er, da inzwischen die wieder ungünstige Resolution auf seine Bittschrift eingetroffen ist, das „*Geschäft der Rache*". Wir stehen am *entscheidenden Wendepunkt* in der Geschichte Kohlhaases. Die Staatsgewalt hat Kohlhaasen im Stich gelassen, als er auf dem Wege des Rechts im Interesse der Gemeinschaft, deren Schutz er zu genießen glaubte, sich selbst Genugtuung und seinen Mitbürgern Sicherheit zu verschaffen suchte, nun nimmt er selbst *Rache*.

Es sollen nun zunächst die für Kohlhaases Tun besonders charakteristischen Akte herausgehoben und dann das ganze Tun psychologisch-ethisch gedeutet werden. Zunächst verfaßte Kohlhaas einen „Rechtsschluß", in

welchem er den Junker Wenzel kraft der ihm „angeborenen Macht“ verdammt, die Rappen binnen drei Tagen nach Kohlhaasenbrück zu führen und in Person dort dickzufüttern. Da dieser Rechtsschluß ohne Erfolg blieb, erfolgte die Zerstörung der Tronkenburg, wobei fast alle Burginsassen niedergemetzelt wurden und Kohlhaas selbst so handelte, wie es seinem heftigen Racheverlangen entsprach. Hierauf erließ Kohlhaas ein „Mandat“, in dem er das Land auffordert, dem Junker Wenzel, mit dem er „einen gerechten Krieg führe, keinen Vorschub zu leisten, denselben vielmehr bei Strafe des Leibes und Lebens und bei Verlust des Besitzes an ihn auszuliefern. Als er den Junker sodann vergebens im Kloster Erlabrunn gesucht hatte, wurde er „in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert“. In einem zweiten Mandat forderte er nun „jeden guten Christen“ unter Angelobung eines Handgeldes und anderer kriegerischer Vorteile auf, seine Sache gegen den Junker als den allgemeinen „Feind aller Christen“ zu ergreifen. Bezeichnend für die Auffassung, die Kohlhaas derzeit von seiner Person hatte, ist es, daß er sich in zwei weiteren Mandaten einen „reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn“ und einen „Statthalter Michaels“ nannte, der gekommen sei, an allen, die des Junkers Partei nähmen, mit Feuer und Schwert die Arglist, in welche die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen. Dabei rief er das Volk auf, sich ihm „zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge“ anzuschließen; unterzeichnet war dieses Mandat: „Gegeben auf dem Sitze unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen“. In dieser Zeit ließ Kohlhaas, wenn er vor dem Volke erschien, ein Cherubsschwert vor sich hertragen und zwölf Knechte sich folgen. Infolge der sonderbaren Stellung, die Kohlhaas in der Welt einnahm, fand er immer mehr Anhang, so daß er zu einer staatsgefährlichen Macht heranwuchs; die Versuche des Staates, diese Stellung zu erschüttern, waren vergeblich.

Kohlhaases eigenes Urteil über die sittliche Natur seines Tuns erhellt vor allem aus seinen Mandaten und aus seiner Rechtfertigung Luther gegenüber. Von letzterer muß ausgegangen werden; sie erklärt die Stellung, die Kohlhaas zu der Gemeinschaft, der er angehört, genommen hat. Nach seiner Rechtsanschauung hat ihn diese Gemeinschaft verstoßen, indem sie ihm den Schutz der Gesetze versagte; denn dieses Schutzes, so begründet er seine Anschauung, bedürfe er, zum Gedeihen seines friedlichen Gewerbes, ja um dieses Schutzes willen habe er sich mit seinem Besitz in die Gemeinschaft geflüchtet; wer ihm den Schutz versage, der stoße ihn zu den Wilden der Einöde hinaus und gebe ihm die schützende Keule in die Hand. Wenn Kohlhaas hier den Rechtsschutz nur als die Gewähr für die Bedingungen seines Erwerbslebens faßt, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß ihm der Staat nicht auch als Bürge für seine gesamte moralische Existenz gilt. Der Rechtsanschauung Kohlhaases entspricht es, wenn er bereit ist, in die Gemeinschaft zurückzukehren, falls seine Voraussetzung, der Landesherr habe ihn

verstoßen, nicht zutreffe, und wenn er den Krieg, den er mit der Gemeinschaft geführt hat, beim Fehlen dieser Voraussetzung für eine „Missetat" erklärt. Auch in den Mandaten weiß sich Kohlhaas außerhalb der Gemeinschaft stehend, die den Junker Wenzel vor der gerechten Strafe beschirmt und ihm selbst den Schutz der Gesetze versagt. Nur weil er sich außerhalb des Gemeinschaftsverbandes fühlt, kann er gegen den Junker einen „gerechten" Krieg führen. Über die weitere Frage, wie Kohlhaas seine Stellung außerhalb der staatlichen Gemeinschaft auffaßt, geben der Rechtsschluß und die Mandate Aufklärung. Es ist schon charakteristisch, daß Kohlhaas seinen Befehl an den Junker einen „Rechtsschluß" nennt; nicht sowohl eine Machtstellung als vielmehr, wenn der Ausdruck erlaubt ist, eine Rechtsstellung nimmt Kohlhaas ein. Die Rechte, die er in dieser Stellung ausübt, sind die angeborenen Menschenrechte. Indes bleibt Kohlhaas bei dieser Anschauung von seiner Stellung nicht stehn. In einer „Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art" legt er sich selbst ein göttliches Strafamt und später in einer Art von „Verrückung" das Amt der provisorischen Weltregierung bei. Bei jenem Amt fühlt er sich als Statthalter Michaels, bei diesem als Stellvertreter Gottes; kraft jenes Amtes straft er die Arglist der ganzen Welt an den Parteigängern des Junkers, kraft dieses fühlt er sich zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge berufen. Nachdem Kohlhaas die ihm gleichsam vom Staate angewiesene Stellung außerhalb seiner Gemeinschaft eingenommen hat und er nicht mehr mit dem Junker im Verbande der Rechtsgemeinschaft steht, kehrt im gewissen Sinne zwischen ihnen, mit Schiller zu reden, „der alte Urstand der Natur" wieder, „wo Mensch dem Menschen gegenübersteht", nur daß sich Kohlhaas, obwohl aus der Rechtsgemeinschaft verstoßen, auf Rechtsboden stehend weiß. Zu der Rechtsgemeinschaft als solcher, aus der er verstoßen ist, nimmt Kohlhaas zunächst keine positive Stellung ein. Er hat es zunächst nur mit dem Junker als einer einzelnen Person zu tun; wenn er sich gegen die von Kursachsen gegen ihn gesandten Heere wendet, so tut er es, weil der Staat den Junker mit seinen Machtmitteln unterstützt. Zunächst hat er also nicht die Absicht, sich darum gegen den Staat zu kehren, weil dieser ihn in seinem Rechtsanspruch nicht unterstützt hat; er bestraft nur an denen, welche des Junkers Partei nehmen, die Arglist, in welche die ganze Welt verstrickt ist. Anders hätte sich allerdings das Verhältnis gestalten müssen, wenn Kohlhaas seinen Plan, eine bessere Ordnung der Dinge durchzuführen, ins Werk gesetzt hätte.

Ein starkes und empfindliches Rechtsgefühl wurde als der Grundzug in Kohlhaases Wesen erkannt. Dies Gefühl hat seine Schritte, dem ablenkenden Einfluß seines leidenschaftlichen Temperaments zuwider, so lange bestimmt, als er in der Rechtsgemeinschaft stand. Es zwingt ihn auch, seine Stellung außerhalb der Gemeinschaft zu nehmen. Wäre er minder empfindlich gewesen, so würde er sich mit dem Bestehenden von Fall zu Fall abgefunden haben; er hätte dann nicht die Konsequenz aus

seiner Anschauung mit solcher Entschiedenheit gezogen. Kohlhaases Rechtsgefühl übt einen solchen Druck auf sein Wollen aus, daß der Gegendruck anderer Gefühle, vor allem der Liebe zu seiner Familie, nichts vermag. Auch in dem Kriege mit dem Junker ist das Rechtsgefühl die bestimmende Macht. Auch jetzt empfindet er noch, was er gleich im Anfang seines Handels mit dem Junker empfunden hatte, daß er mit seinen Kräften der Welt in die Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung und seinen Mitbürgern Sicherheit vor zukünftiger zu verschaffen. Aber es besteht freilich ein greller Gegensatz zwischen der Art, wie sich früher das Rechtsgefühl offenbarte, und der Art, wie es sich jetzt auswirkt. Solange Kohlhaas noch von der legitimen Gewalt die Genugtuung für die erlittene Rechtskränkung erwarten durfte, drängte die Erwartung, daß den Junker seine Strafe treffen werde, das Verlangen nach Rache zurück. Als er sich in dieser Erwartung getäuscht sah, geriet er unter den dämonischen Einfluß der Begierde nach Rache. Daß dies der Fall ist, zeigt mir z. B. das maßlos Leidenschaftliche seines Handelns bei der Eroberung der Tronkenburg, ferner der Seelenzustand, in den ihn die Flucht des Junkers versetzt (s. o.), vor allem aber die Maßlosigkeit, mit der er den Vollzug der von ihm über den Junker verhängten Strafe betreibt. Schon der Rechtsschluß mit seiner Forderung, daß der Junker in Person die Pferde dickfüttern soll, beweist den Einfluß des Verlangens nach Rache; dann brennt Kohlhaas dem Junker die Burg nieder, wobei der Hauptschuldige, der Schloßvogt, und viele Unschuldige umkommen; aber Kohlhaas macht nicht Halt, trotzdem er nach Luthers Ausdruck bereits die grimmigste Rache an dem Junker genommen hat. Ein Strafamt glaubt Kohlhaas auszuüben; in Wahrheit übt er ein Racheamt aus.[1]) Er achtet nicht auf das Verhältnis des dem Junker zugefügten Schadens zu dem Vergehen desselben. Seine Rache ruht nicht eher, als bis sie ihr Ziel erreicht hat. Daß die Rachgier über Kohlhaas Herr wird, erklärt sich psychologisch einerseits aus der Stärke des auf seinen Willen ausgeübten Reizes, andrerseits aus der Natur dieses Willens. Der Reiz wirkt darum so stark, weil es sich nicht um eine einmalige Erregung, sondern um eine Reihe von einzelnen, immer stärker werdenden Reizungen handelt. Andrerseits kommt zunächst die Reizbarkeit des Kohlhaase eigenen Rechtsgefühls (s. u.) und dann die bei aller Ruhe doch seinem Charakter innewohnende, zur Tat drängende Leidenschaftlichkeit in Betracht. Solange Kohlhaas noch im Rechtsverbande des Staates stand, beherrschte er diese Leidenschaftlichkeit, weil er für sein Rechtsgefühl auf legitime Befriedigung rechnete. Er ist keiner jener Charaktere, deren Rechtsgefühl zwar sehr reizempfindlich ist, die aber auf eine Rechtskränkung hin etwa nur mit Trauer und mit Klage reagieren; er gehört aber auch nicht zu den Naturen, bei denen zwar die Folge einer Rechtskränkung das Verlangen nach Bestrafung des Kränkenden und, wenn diese ausbleibt, der Reiz zur Rache ist, die aber entweder

---

[1]) Jhering („Kampf ums Recht" S. 67) scheint dies zu verkennen.

durch andere Gefühle oder durch Tatenscheu an der Befriedigung ihres Rechtsgefühls verhindert werden. Ihering (a. a. O. S. 69) nennt Kohlhaas einen „Märtyrer seines Rechtsgefühls"; und er ist es auch in einem noch näher zu bestimmenden Sinne; aber wenn Ihering ihn als den Märtyrer des Rechtsgefühls in den Gegensatz zu denen rückt, die, aus der Bahn des Rechts gestoßen, „Räuber und Mörder" werden, so ist das nicht im Sinne des Dichters, der im ersten Abschnitt der Novelle von Kohlhaas sagt: „Das Rechtsgefühl aber machte ihn zum „Räuber und Mörder", und der ihn einen der „entsetzlichsten Menschen" seiner Zeit nennt. In Kohlhaases Handlungsweise wird wirklich das Paradoxon Tatsache, daß jemand durch das Rechtsgefühl sehr ungerecht werden kann; die Bedingung für den Eintritt dieser Tatsache ist dann gegeben, wenn dem Rechtsgefühl seine legitime Befriedigung versagt bleibt. Wenn eine Gemeinschaft, das ist das Fazit aus der Geschichte Kohlhaases in unserm Abschnitt, einen Menschen rechtlos macht, ihn dadurch ausstößt und auf sich selbst stellt, so überläßt sie ihn damit seinen reinpersönlichen Rechtsanschauungen und den Einflüssen seiner Natur und verzichtet darauf, sein Rechtsgefühl bestimmend zu beinflussen.

Kohlhaas selbst hat das Bewußtsein, gerecht zu handeln; nicht einmal stört ein Zweifel oder ein Bedenken die Sicherheit seines unfehlbaren Gefühls; erst als er durch Luther erfährt, daß die Voraussetzung seiner Handlungsweise nicht vorhanden ist, erkennt er sein Handeln als ungerecht, aber, was wohl zu merken ist, nur weil die Voraussetzung für dies Handeln fehlt.

Von besonderem psychologischen Interesse sind noch einige vom Dichter selbst als pathologisch gekennzeichnete Handlungen Kohlhaases. Hierher gehört, daß er sich einen „reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn" nennt. Kleist führt diese Selbstbezeichnung auf eine „Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art" zurück. Die Entstehungsursache dieser Schwärmerei muß man, da der Dichter selbst nur ihr Vorhandensein feststellt, erschließen. Kohlhaas ist ein Mann von ausgeprägtem Selbstgefühl; sein Rechtsgefühl wurzelt mit in seinem Selbstgefühl. In diesem Selbstgefühl ist er tief gekränkt durch die Rechtskränkung und die Rechtsverweigerung. Nachdem ihn der Staat ausgestoßen hat, schnellt dieses Selbstbewußtsein jäh in die Höhe; er fühlt sich als eine Macht außerhalb und gegenüber der Gemeinschaft, die ihn verstoßen hat. Diese Gemeinschaft hegt und schützt das Unrecht und mißhandelt das Recht; ihr gegenüber hat er das Vollgefühl seiner Gerechtigkeit, und in diesem Vollgefühl macht er sich selbst zu einem Statthalter Michaels und schließlich zum provisorischen Weltregenten. Einer Welt gegenüber, die ihm eine Welt der Ungerechtigkeit ist, übersteigert und überspannt sich sein Selbstgefühl in krankhafter Weise, so daß er sich schließlich als eine göttliche Gegenmacht gegenüber einer sündlichen Weltmacht fühlt. Daß es zu dieser ins Pathologische fallenden Steigerung seines Selbstgefühls kommen kann, dafür ist natürlich die Vorbedingung die wilde Erregung,

in die sein ganzes Gemütsleben durch den Rachekrieg versetzt ist; es fehlt ihm in dieser Zeit die Selbstbeherrschung, die σωφροσύνη; die Begierde nach Rache raubt ihm die Besinnung, er wird unvernünftig, ein ἄφρων. Auf dem so zubereiteten Boden entsteht dann die Ausschweifung seines Selbstgefühls.

In eine sehr bedeutsame neue Phase tritt die Entwicklung der Idee im vierten Hauptteil durch das Eingreifen Luthers. Auf ein tüchtiges Element in der Brust des Roßhändlers, das heißt doch wohl auf das Rechtsgefühl desselben, bauend, erläßt Luther sein Plakat. Und er verrechnet sich nicht. Geradezu erschütternd wirkt der Kerngedanke des Plakats auf Kohlhaas ein; erschüttert wird vor allem das stolze Sicherheitsgefühl, mit dem er bisher im Namen der Gerechtigkeit das Geschäft der Rache verwaltet hatte. Und was kein Schwert vermochte, vermögen wenige Worte: Kohlhaas ist plötzlich entwaffnet. Die Versicherung Luthers an den Roßhändler, daß seine Obrigkeit nichts von seiner Angelegenheit wisse, ist das Zauberwort, das Kohlhaas bannt; der feste Boden, von dem aus er eine Welt voll Ungerechtigkeit aus den Angeln heben will, ist ihm unter den Füßen weggezogen. Er ist bereit, in die Gemeinschaft zurückzukehren, von der er sich verstoßen wähnte, und von ihr, in Ruhe zuwartend, sein Recht zu empfangen. Auf diesem Rechte allerdings besteht er. Er verlangt den Urteilsspruch über den Junker, trotzdem sein Schwert am Junker die grimmigste Rache genommen hat. So behauptet das Rechtsgefühl in seiner Brust seine Forderung gegenüber der Forderung der Billigkeit. Es behauptet sie auch gegenüber der Forderung der christlichen Moral: Kohlhaas will dem Junker nicht vergeben, sondern ihn zur Dickfütterung nötigen. Eigentümlich ist dabei aber die Art, wie das Rechtsgefühl bei Kohlhaas wirkt; er will darum den Urteilsspruch, weil er der Welt zeigen will, daß sein Weib in keinem ungerechten Handel umgekommen ist. Nicht also darum, weil er sich selbst Genugtuung und seinen Mitbürgern Sicherheit verschaffen will, sondern damit die Welt erkennt, daß die Sache, an die er ein so kostbares Gut gesetzt hat, gerecht war. Sein Rechtsgefühl verlangt danach, gerechtfertigt zu sein. Man beachte hierbei wohl, daß es nur das von ihm selbst gebrachte Opfer ist, um deswillen er die öffentliche Rechtfertigung will, und nicht die lange Reihe der Opfer, welche die von ihm bekämpfte Gemeinschaft hat bringen müssen.

In eine sehr interessante Beleuchtung kommt die Idee des „Michael Kohlhaas“ durch die Urteile, welche Luther und die den Kurfürsten umgebenden Persönlichkeiten über seine „Selbstrache“ fällen. Von besonderem Werte ist dabei die in Luthers Urteil zu Tage tretende Umwandlung. Sein Plakat bezeichnet Kohlhaases Krieg gegen die Parteigänger des Junkers als den Einbruch eines wilden Tieres in die friedliche Gemeinschaft, und als späterhin Kohlhaas von seiner Verstoßung aus der Gemeinschaft spricht, nennt er diesen Gedanken eine Raserei. In seinem Schreiben an den Kurfürsten dagegen eignet er sich diesen Gedanken an,

überzeugt von der Begründung, die Kohlhaas demselben gegeben hat. Über die anderweitigen Urteile s. o. S. 200. Unter denselben erkennt gerade das schwerwiegendste die Schuld des Junkers unumwunden als die Ursache aller weiteren Frevel an und schafft so die Voraussetzung für die Amnestie. Kohlhaases Taten gelten in diesem Urteil als Frevel, aber doch vor allem als Folgen von fremder Freveltat. — Während Kohlhaas auf den Ausgang seines Prozesses in Dresden wartet, ereignet sich die Szene mit dem Döbelner Abdecker. Dieser Vorgang bricht den Willen des Roßhändlers, und er ist bereit, dem Junker und den Angehörigen des Junkers „mit völliger Bereitwilligkeit und Vergebung alles Geschehenen" entgegenzukommen. Was an diesem Vorgange den Willen des Roßhändlers gebrochen hat, gibt der Dichter selbst nicht an. Offenbar war es dies, daß der wohlgemeinte und redliche Versuch, ihm Genugtuung zu verschaffen, einen so heillosen Ausgang genommen hatte. Das Benehmen Kohlhaases zeigt also, daß er den guten Willen, ihm Genugtuung zu verschaffen, bereits für die Tat nimmt. — Luthers Versicherung an Kohlhaas, seine Obrigkeit wisse nichts von seiner Sache, hatte Kohlhaas in den Schoß der Staatsgemeinschaft zurückgeführt und ihn zum ruhigen Warten auf sein Recht vermocht. Statt aber Recht zu finden, findet er Rechtsbruch; man hintertreibt nicht nur, daß ihm sein Recht wird, sondern man bricht ihm selbst die Amnestie. Er empfindet die Rechtskränkung wiederum auf das allertiefste, aber während er einst seine ganze Persönlichkeit einsetzte, um den Junker zu bestrafen, hat seine „von Gram sehr gebeugte Seele" die Dickfütterung der Rappen aufgegeben. Während er früher trotzig seinen Standpunkt außerhalb der Gemeinschaft genommen und diese bekämpft hat, verlangt es ihn jetzt in ein Land, wo der Himmel über anderen Menschen als denen, die er kennt, blaut.

Der letzte Hauptteil hat rücksichtlich des Gesichtswinkels, unter dem das Thema der Novelle erscheint, insofern mit dem dritten Ähnlichkeit, als Kohlhaas hier Rache für die ihm widerfahrene ungerechte Behandlung nimmt. Der, an dem er sich rächt, ist der Kurfürst von Sachsen. Als sich Kohlhaas anschickte, den Junker Wenzel zu bestrafen, opferte er, ohne sich zu besinnen, Güter, die für ihn hohen Wert hatten; gegenüber der Pflicht, den Junker zu bestrafen, erschien ihm z. B. die Pflicht, seinem Hauswesen vorzustehn, als nichtswürdig. Jetzt hat Kohlhaas die Wahl, entweder seine Freiheit wiederzugewinnen und sein Leben zu retten oder sich an dem Kurfürsten, der ihm sein Fürstenwort gebrochen hat, zu rächen. Wiederum wählt Kohlhaas ohne Besinnen das letztere; obwohl in der einen Wagschale Freiheit und Leben liegen, kommt es nicht zu einem Schwanken. Der geheimnisvolle Zettel ist ihm nicht um die Welt feil. Er ist glücklich darüber, daß ihm durch den Besitz des Zettels Genugtuung werden kann. Und wiederum steht Kohlhaas unter dem Einfluß der Begierde nach Rache. Er „jauchzt" über die Macht, die ihm gegeben ist, seines Feindes Ferse in dem Augenblick, da sie ihn in

den Staub tritt, tödlich verwunden zu können. Seine Rache sättigt sich an der Freude, den Gegner vernichten zu können. Der Gedanke, diese Genugtuung empfangen zu haben, verleiht ihm die unvergleichliche Ruhe und Zufriedenheit seiner letzten Tage. In diesen letzten Tagen wird ihm auch noch die Genugtuung, von einem Abgesandten Luthers die Wohltaten der hl. Kommunion zu empfangen. Am Tage der Hinrichtung endlich erhält er auch die Genugtuung, die er so heiß erstrebt hat: es wird ihm Kenntnis von der Verurteilung des Junkers gegeben. Die großen funkelnden Augen, mit denen er das Erkenntnis liest, und die Gewalt der Gefühle, die ihn vor seinem Kurfürsten sich niederwerfen läßt, zeigen, wie lebendig in seiner Brust das Rechtsgefühl noch ist. Nachdem Kohlhaas Genugtuung empfangen hat, gibt er selbst Genugtuung. Er versöhnt durch seinen Tod, wie es Kleist ausdrückt, die Welt wegen des allzu raschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht zu verschaffen. Der Versuch war darum allzu rasch, weil Kohlhaas noch nicht alle Möglichkeiten, zu seinem Recht zu kommen, erschöpft hatte (s. den Brief Luthers und sein Gespräch mit Kohlhaas). Der Rechtsform nach ist die Genugtuung, die Kohlhaas leistet, eine Genugtuung an die kaiserliche Majestät wegen Landfriedensbruchs. S. unten!

Ein Rückblick auf die letzten Ausführungen ergibt, daß Kleist im „Michael Kohlhaas" das Geschick eines Mannes darstellt, der von einem gewaltigen „Pathos" beseelt ist. Kohlhaas ist eine Persönlichkeit, die, mit Vischer (Ästhetik I, S. 267) zu reden, für ein sittliches Grundmotiv die ganze Erhabenheit der Kraft aufbietet; die Grundmacht, von der Kohlhaas bestimmt wird, ist sein Rechtsgefühl. Dies Rechtsgefühl ist ein leidenschaftliches, sein innerstes Gemütsleben beherrschendes Gefühl. So erfüllt Kleists Kohlhaas die Forderung Hegels, nach welcher der Charakter eine „Hauptseite" haben muß. Er erfüllt aber auch die zweite Forderung Hegels, daß dem Charakter innerhalb der durch die Haupteigenschaft gegebenen Bestimmtheit „die Fülle und Lebendigkeit" bewahrt bleiben muß. So sehr in Kohlhaases Charakter das Rechtsgefühl die bestimmende Macht ist, so ist doch nicht etwa das sonstige Charakterleben durch dies Gefühl totgedrückt; Kohlhaas ist z. B. ein tüchtiger Berufsmensch und zugleich ein zart empfindender Familienmensch. Die dämonische Gewalt des Rechtsgefühls kann man aber daraus erkennen, daß die anderen Gefühle, so kräftig sie sind, dennoch im Konfliktsfall nicht im geringsten jenem das Gegengewicht zu halten vermögen. Mit diesem Rechtsgefühl ist Kohlhaas in eine Welt voll Ungerechtigkeit hineingestellt. Sein Geschick entwickelt sich aus dem Zusammenstoß seines zarten und doch zugleich furchtbargewaltigen Rechtsgefühls mit einer ungerechten Welt. Das Geschick dieses Rechtsgefühls nimmt in erster Linie das Interesse in Anspruch. Das Rechtsgefühl hält Kohlhaas, während er von dem Junker und seinen Leuten das schwere Unrecht erfährt, in den Schranken des Gesetzes fest; es läßt ihn nachher sein Recht auf dem geordneten Rechtswege suchen; es stellt ihn dann auf sich selbst und läßt

ihn bei dem Versuch der Selbsthilfe Mörder und Räuber werden; es führt ihn dann wieder in die Rechtsgemeinschaft zurück und zwingt ihn, auf dem Prozeß gegen den Junker zu bestehen; erst der Gram nimmt dem Rechtsgefühl seine Federkraft. Doch gewinnt es durch eine neue schwere Kränkung seine ganze Kraft wieder; seine Befriedigung verklärt die letzten Tage des Roßhändlers.

Oben wurde das Thema des „Michael Kohlhaas" als ein psychologisches bezeichnet. Indes würde diese Bezeichnung zu einer falschen Auffassung führen, wenn man aus derselben folgern würde, der „Kohlhaas" sei eine „psychologische Novelle" im modernen Sinn. Nirgends gibt der Dichter Seelengemälde, Zergliederungen psychologischer Zustände oder ähnliches. Man muß sogar den Vorwurf gegen den Dichter erheben, daß er bisweilen (s. o.) die genetische Erklärung eines Seelenzustandes dem Leser überläßt, daß er zu sprungweise vorgeht. Die Knappheit, mit der Kleist das Psychologische behandelt, fällt umsomehr auf, als er das Äußerliche vielfach sehr sorgfältig darstellt. Er erreicht allerdings durch dies Verfahren etwas sehr Wesentliches: man spürt kaum jemals den arbeitenden Dichter, der eine Idee heraustreiben will; die Idee erscheint einfach als das immanente Gesetz des Geschehenden. Doch würde der Dichter auch bei ausführlicher Darstellung der psychologischen Vorgänge in der Brust Kohlhaases nicht in ein unkünstlerisches Verfahren geraten sein.

Die Idee des „Kohlhaas" hat sich als eine hochbedeutsame herausgestellt: das Rechtsgefühl ist eine der elementaren Mächte, die in der Volksseele und in dem Gemüt der einzelnen wirksam sein müssen, wenn ein Gemeinschaftsleben möglich sein soll. Die Behandlung der Idee ist des höchsten Ruhmes wert; denn zunächst ist die ganze Novelle vom Anfang bis zum Ende der Behandlung des charakterologischen Themas, in dem wir „die Idee" erkannten, gewidmet. Ferner wird die Idee in sehr energischer Weise „durchgeführt"; denn da das Rechtsgefühl der Nerv in Kohlhaases Personenleben ist, so rückt mit jedem Wechsel seines Schicksals und seines Tuns die Idee in eine neue Beleuchtung[1]). Siehe indes unten! Der „Fall", den Kleist behandelt, trägt durchaus den Charakter des Typischen. Es ist ein Beweis seiner dichterischen Kunst, daß das Typische sich nirgends beim Lesen aufdrängt, sondern erst durch Reflexion aus der mit vollkommenster Naturwahrheit und Anschaulichkeit vorgetragenen Erzählung gewonnen werden muß. Als Typus betrachtet Ihering den „Michael Kohlhaas" in seiner rechtsphilosophischen Untersuchung: Kohlhaases Rechtsgefühl besitzt die Merkmale des „gesunden" Rechtsgefühls; sein Schicksal, sofern er es sich durch sein eigenes Tun schafft, stellt eine der typischen Schicksalsformen dar, in denen sich das

[1]) Aus dem Gesagten ergibt sich das Falsche der Äußerung, die Goethe mit Bezug auf den „Michael Kohlhaas" getan hat: „Es gehöre ein großer Geist des Widerspruchs dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Weltlauf geltend zu machen".

Schicksal derer abspielt, deren Rechtsgefühl sich an rechtswidrigen Einrichtungen und Zuständen bricht.

Das tragische Moment. Meines Erachtens ist das eigentliche tragische Moment in den Worten ausgesprochen: „Das Rechtsgefühl machte ihn zum Räuber und Mörder". Ihering sieht „die tieferschütternde Tragik" von Kohlhaases Geschick darin, daß gerade dasjenige, was den Vorzug und den Adel seiner Natur ausmacht, „seine heroische, alles vergessende und alles opfernde Dahingabe an die Idee des Rechts", in der Berührung mit den elenden Rechtszuständen seiner Zeit zu seinem Verderben ausschlägt (a. a. O. S 68). Im Prädikat dieses Iheringschen Satzes liegt m. E. eine unrichtige Auffassung. Nicht das ist das Tragische in Kohlhaases Geschick, daß ihm sein Rechtsgefühl zum Verderben wird, d. h. zu seinem Untergange führt, sondern daß dies Rechtsgefühl ihn zum Frevler am Recht macht. Der Grund für diese Tatsache liegt darin, daß diesem Rechtsgefühl seine Befriedigung innerhalb der Rechtsgemeinschaft versagt bleibt, daß die Gemeinschaft, indem sie Kohlhaas ihre Hilfe versagte und ihn so aus ihrer Mitte ausstieß, sich aller Regelung und Lenkung des Rechtsgefühls begab, Kohlhaas geradezu auf sich warf und ihn zur Selbsthilfe zwang (s. o. S. 290 f.). Daß dies Thema einen gewaltigen tragischen Gehalt in sich birgt, bedarf keines Beweises; ebensowenig bedarf die Bemerkung eine Widerlegung, die Goethe nach Johannes Falk über die Unmöglichkeit einer dichterischen Behandlung des Themas gemacht hat. Man muß sich an Goethes Scheu vor dem Tragischen erinnern, wenn man verstehen will, wie er dazu kommt, das Thema des „Kohlhaas" zu dem „Unschönen in der Natur", zu dem „Beängstigenden" zu rechnen, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so künstlerischer Behandlung weder befassen noch aussöhnen könne.

Besondere Beachtung verdient noch die Schuldfrage im „Michael Kohlhaas". In die schärfste Beleuchtung rückt der Dichter überall die Schuld der Gegner des Roßhändlers; ebenso die Strafe, welche alle Gegner Kohlhaases vom Schloßvogt aufwärts bis zum Kurfürsten von Sachsen trifft. Vor allem betont der Erzähler, daß die schwere Not, in die der ganze Staat durch den Roßhändler gebracht wird, auf die zurückfällt, die ihm sein Recht vorenthalten haben. Sie haben es verschuldet, daß um zweier Pferde willen der ganze Staat ins Schwanken gerät. Die Strafe, die den Kurfürsten trifft, ist die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen, in Besitz des Geheimnisses zu kommen. Offenbar malt der Dichter mit großem Behagen (wenn auch mit einer gewissen Eintönigkeit) die körperlichen und seelischen Qualen aus, welche die Folge dieser Erfolglosigkeit sind.

Eigentümlich liegt die Frage nach Kohlhaases Schuld und Strafe. Den Ausgang für die Besprechung dieser Frage nehme ich von der Stelle im letzten Teil, an der es heißt: „Hierauf erschien nun . . . der verhängnisvolle Montag nach Palmarum, an welchem er (M. Kohlhaas) die Welt wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr

Recht verschaffen zu wollen, versöhnen sollte". Also: nicht den Versuch an sich, auch nicht den Verlauf, den dieser Versuch nahm, sühnt Kohlhaas mit seinem Tode, sondern das allzu Rasche bei seinem Handeln, die Verfrühung des Versuchs. Zum Verständnis dieses Moments dient die Erklärung, die Kohlhaas dem Dr. Martin Luther gibt; in derselben nennt er selbst den Krieg, den er mit der Gemeinschaft der Menschen führe, eine „Missetat", weil er nicht (wie er geglaubt hatte) aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen gewesen sei. Kohlhaas hatte — das gesteht er ein — unter falscher Voraussetzung, das heißt aber zu früh, gehandelt; diese Verfrühung aber fällt ihm zur Last, denn an ihm wäre es gewesen, ehe er sich selbst Recht zu schaffen versuchte, sich sorgfältig darüber zu unterrichten, ob alle Rechtsmittel erschöpft waren. Getäuscht durch die Nachricht aus Dresden, hat er es gerade in diesem Falle an der Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit fehlen lassen, die sonst sein Tun vor dem kriegerischen Losbruch kennzeichnet. Diese Schuld bleibt auf Kohlhaas haften, obwohl seine weiteren Erfahrungen in Dresden es sehr wahrscheinlich machen, daß ihm der sächsische Kurfürst nicht zu seinem Rechte verholfen haben würde. Ist das die Meinung Kleists — und ich sehe nicht, wie man ihn anders verstehen kann — so ergibt sich zweierlei: 1. der Rechtsgrund, auf den hin Kohlhaas zum Tode verurteilt wird, hat mit der eben gekennzeichneten Schuld desselben nichts zu tun. Er wird verurteilt, weil er den kaiserlichen Landfrieden gebrochen hat. Rechtlich also ist der Tod Kohlhaases die Genugtuung, die er der kaiserlichen Majestät wegen des Landfriedensbruchs gibt; andrerseits versöhnt sein Tod nach der Bemerkung des Dichters die Welt wegen des allzu raschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen. Erstere Genugtuung würde Kohlhaas in jedem Falle haben leisten müssen, wenn er sich mit Gewalt Recht zu schaffen versucht hätte, denn der allgemeine Landfriede schloß mit der Aufhebung des Fehderechts zu Gunsten eines das ganze Reich umfassenden Rechtszustandes jedes Recht zur Selbsthilfe aus. Es sind also zwei verschiedene, mit einander nicht ausgeglichene Anschauungen, unter denen der Tod Kohlhaases steht: die Anschauung des Dichters und die Anschauung des die Todesstrafe verhängenden Gerichtshofs. Die Strafe, die Kohlhaas trifft, kommt von außen an ihn und seine Schuld heran. Nachdem es sich bis zum letzten Teil der Novelle nur um sein Verhältnis zu Sachsen gehandelt hat, wird zum Schluß seine Angelegenheit eine Sache des ganzen Reichs. Dabei waren mehrere Möglichkeiten für den Dichter, den Ausgang der Kohlhaaseschen Sache und damit das Verhältnis von Schicksal und Schuld befriedigender zu gestalten, als es geschehen ist. Das Reich hatte sich ja, historisch betrachtet, durch die Verkündigung des allgemeinen und ewigen Landfriedens, oder vielmehr durch die der Erhaltung dieses Friedens dienende Einrichtung des Reichskammergerichts als eine einheitliche Rechtsgemeinschaft organisiert und damit im Prinzip allen Streit der Reichsglieder aufgehoben. Somit hätte es Kleist in seiner ganzen Majestät als die höhere

Gemeinschaft einführen können, die von Kohlhaas durch seine Fehde gegen Kursachsen verletzt worden war und die nun Rechenschaft und Sühne von ihm verlangte; in dem allzu raschen Handeln Kohlhaases würde dann natürlich das Schuldmoment nicht liegen können. Wollte der Dichter aber gerade hier das Schuldmoment liegen lassen, so konnte sein Kohlhaas die Autorität des Reichs in der zwischen ihm und Sachsen schwebenden Angelegenheit ablehnen, die über ihn verhängte Strafe aber als eine Sühne für den allzufrühen Versuch, sich selbst Recht zu schaffen, geduldig hinnehmen (s. den letzten Aufzug der „Maria Stuart").

2. Wenn das eigentliche Schuldmoment in der Verfrühung des Versuchs liegt, so erscheint in Kleists Darstellung die Art, wie Kohlhaas diesen Versuch ausführt, als sittlich unanfechtbar oder doch wenigstens als nur in geringem Maße unsittlich. Eine solche sittliche Zurechnung und Nichtzurechnung aber widerstrebt dem gesunden Rechtsgefühl; denn, wie oben gezeigt wurde, handelt Kohlhaas, nachdem er zu den Waffen gegriffen hat, nicht wie einer, der sein Recht sucht, sondern wie einer, der nach Rache verlangt. Ein solches Handeln aber fällt bei einem Kohlhaas, in dessen Charakter das Rechtsgefühl die beherrschende Mitte bildet, sehr schwer in die Wagschale. Das natürliche Rechtsgefühl wird Kohlhaases Schuld vor allem darin sehen, daß er dem Rachegelüst über sich die Herrschaft gibt und durch dasselbe sich sein eigenstes Wesen verderben oder doch für einige Zeit sich aus seiner sittlichen Natur herauswerfen läßt. — Man wird es als einen schweren Mangel der psychologischen und charakterologischen Behandlung des Themas bezeichnen müssen, daß in der Brust Kohlhaases das Rechtsgefühl nicht gegen sein eigenes ungerechtes Tun rückwirkt.

Die Form der Darstellung. Kleists Erzählung hat, trotzdem sie nur in wenig Stücken mit der geschichtlichen Wahrheit übereinstimmt, als geschichtlich wahr gegolten. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Ursache hierfür vor allem in der „sinnlichen Deutlichkeit" liegt, mit der Kleist erzählt. Bei der Lektüre der Novelle hat man den Eindruck, Kleist habe alles, was er erzählt und darstellt, in vollkommener sinnlicher Deutlichkeit vor seinem Auge. Alles hat sich ihm zur vollkommenen Gegenständlichkeit abgelöst und steht nun in sinnlicher Greifbarkeit vor ihm. Diesen Eindruck erzielt der Dichter aber nicht durch ausführliche Beschreibungen, sondern duch eine Fülle hier und da eingestreuter kleiner Züge von anschaulicher Art. Einige Züge aus der ersten Szene mögen das verdeutlichen: Die Groschen, die Kohlhaas dem Schlagwärter zahlt, holt er „mühselig unter dem im Winde flatternden Mantel" hervor; der Burgvogt kommt auf Kohlhaas zu, „indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknöpfte"; der Junker gibt einen Befehl, während eben das Wetter wieder zu stürmen anfängt und seine dürren Glieder durchsaust usw. Die Kunst Kleists, die charakteristischen Bewegungen seiner Personen zu sehen, veranschaulicht am besten die Szene zwischen dem Döbelner Abdecker und dem Kämmerer. Wie deutlich ihm die Personen vor Augen stehen, zeigen aber vor allem

gelegentliche Bemerkungen über das Mienenspiel derselben. So erwähnt er z. B. bei der ersten Begegnung Kohlhaases mit dem Junker Wenzel das „verlegene Gesicht desselben“, später „die flüchtige Blässe“, die dem Junker ins Gesicht trat; man vergl. besonders die Szene zwischen Kohlhaase und seinem Weibe nach Abschluß des Vertrags über den Verkauf seines Anwesens: diese Szene hat der Dichter offenbar mit derselben Deutlichkeit gesehen, wie er die Szenen seiner Dramen sah. Die einzelnen durch die ganze Novelle hin verstreuten malenden Züge machen es glaubhaft, daß der Dichter alles Geschehende mit derselben Deutlichkeit sieht.

Den Eindruck, als erzähle er geschichtliche, quellenmäßige Tatsachen, erweckt Kleist auch durch die Genauigkeit der gemachten Angaben; so z. B. wenn er die Zahl der in Wittenberg das erste Mal niedergebrannten Häuser auf neunzehn oder die Dauer eines späteren Brandes auf drei Stunden oder die Entfernung, in der Kohlhaas die vom Abdecker herbeigeführten Pferde als die seinen erkennt, auf zwölf Schritte angibt. In derselben Richtung wirken auch die Angaben über den Ort, die Zeit und andere Umstände, unter denen etwas geschieht. Dazu kommen noch gelegentliche Bemerkungen über seine Quellen.

Auffällig ist bei der Art, wie Kleist erzählt, die gleichmäßige Ruhe; es ist die Ruhe des Epikers. Mag die Szene, die er darstellt, auch noch so bewegt sein, die Erzählung fließt in ruhiger Breite dahin; die ausmalenden Züge fehlen hier so wenig wie sonst, die Periodenbildung ist dieselbe wie da, wo die Handlung minder erregt und erregend ist. Als Beispiel nehme man z. B. die Szene im Kloster Erlabrunn

Ein weiteres Merkzeichen der Kleistschen Darstellung ist die Fülle dramatischer Situationen. Vergl. oben S. 126. Genannt seien die beiden ersten Szenen auf der Tronkenburg, das große Inquisitorium, das Kohlhaas mit Herse anstellt, die leidenschaftliche Szene zwischen Kohlhaas und seinem Weibe, vor allem der Besuch des Roßhändlers bei Luther und die Szene auf dem Marktplatz in Dresden. Die Anlage dieser Abschnitte ist derartig, daß die Umsetzung der Erzählung in wirkliche dramatische Szenen sich gleichsam von selbst ergibt. Mühelos ließe sich z. B. aus der Szene zwischen Kohlhaas und Lisbeth eine ἀγών-Szene von großer dramatischer Schlagkraft gestalten. Völlig dramatisch ausgearbeitet ist die von Kohlhaas mit Herse angestellte Untersuchung.

Unter den Fragen, die sich auf die Form der Darstellung beziehen, ist eine der wichtigsten die nach der Methode der Charakteristik. Vergl. oben S. 126 f. Nach dem Anfang der Novelle zu urteilen, könnte es scheinen, als wollte Kleist das ästhetisch geringwertige Verfahren der direkten Charakteristik einschlagen (s. den ersten Absatz). Indes erklärt sich das zunächst Verwunderliche aus der freien Stellung des ersten Abschnitts zum Ganzen: es wird durch die direkte Charakteristik nur das Thema in Sicht gerückt. Im weiteren Verlauf der Novelle zeigt sich Kleist als ein Meister der Charakteristik. Er klebt seinen Personen nicht wie Richard Wagner sich gelegentlich ausdrückt, ihren Charakter gleich den Etiketten

auf Weinbouteillen von außen auf,[1]) sondern läßt das Charakterbild nach und nach vor dem Leser entstehen, der selbsttätig zunächst durch Abstraktion die einzelnen Charakterzüge gewinnen, sodann sie auffsummen und ordnen, zuletzt den Charakter in seinen Grundverhältnissen konstruieren muß. Ein Meisterstück der Charakteristik ist vor allem diejenige Kohlhaases. Das Tatsachenmaterial, aus dem man zunächst die Züge von Kohlhaases Charakter gewinnt, sind seine Gedanken, Empfindungen, Stimmungen, seine körperlichen Bewegungen, seine Worte, seine Taten. So sparsam der Dichter mit direkten Mitteilungen über das Innenleben seines Helden ist, so zieht er doch des öftern, man möchte sagen, mit schnellem Ruck, den Schleier von der Seele Kohlhaases weg und erleichtert so wesentlich das Verständnis des Charakters. Hierher rechnen z. B. die Angaben über die Stimmungen, in die Kohlhaases Seele durch die Vorgänge auf der Tronkenburg versetzt wird. Zahlreich sind die Angaben über das Mienenspiel und die sonstigen Bewegungen des Roßhändlers, in denen sich seine Empfindung äußert. Hierbei sei nur erinnert an die Träne, mit der Kohlhaas den Entscheid auf seinen Strafantrag empfängt, oder an die „fürchterliche Gebärde", mit der Kohlhaas den Fuß gegen den Knecht auf der Tronkenburg hebt, oder an die „großen, funkelnden Augen", mit denen er das „Conclusum" auf seinen letzten Strafantrag liest. Die Worte Kohlhaases kommen nach Form und Inhalt in Betracht. Die Form verrät, besonders wenn man sie mit den Reden anderer, z. B. Herses oder des Schloßvogts und des Junkers vergleicht, ein höheres Maß von Bildung; ebenso erkennt man aus der Art seines Sprechens die Bestimmtheit und Festigkeit seines Wesens; Beweis hierfür sind die Gespräche mit seinem Weibe und mit Luther. Das Charakterisierende des Inhalts der Kohlhaaseschen Rede bezeugt z. B. das Gespräch zwischen Kohlhaase und seinem Weibe, vor allem aber das Gespräch zwischen Kohlhaase und Herse. Tritt in jenem die sittliche Idealität Kohlhaases ans Licht, so in diesem seine peinliche Gewissenhaftigkeit. Die Taten Kohlhaases endlich sind darum von besonderem Wert für die Charakterisierung, weil der Dichter seinen Helden in Situationen führt, in denen sich das Innerste seines Wesens erschließen muß. Man denke z. B. an die Situationen, in denen Kohlhaases Rechtsgefühl gereizt und endlich zum Ausbruch in entsetzlichen Taten gebracht wird, oder an die Situation, in der Kohlhaas sich von seinem Besitz und seiner Heimat trennt, oder an die, in der er Luthers Plakat liest, oder endlich an die, in der ihm die Wahl bleibt, durch Aushändigung der Kapsel sein Leben zu retten oder den Tod durch Henkershand zu sterben.

Weiteres Tatsachenmaterial liefert das Verhältnis, in dem andere Personen zu Kohlhaase stehen. So wird Kohlhaas als Gatte charakterisiert durch die Art, wie seine Frau mit ihm verkehrt, als Herr durch das schöne Verhältnis Herses zu ihm; die Achtung, in der er als Staats-

---

[1]) Zitiert nach Heinrich Keiter: Versuch einer Theorie des Romans, 1876.

bürger und Gewerbetreibender steht, wird durch die Verkehrsweise ersichtlich, die z. B. sein Dresdener Rechtsbeistand oder der Stadthauptmann ihm gegenüber anwenden. Im weiteren Verlauf der Novelle ist für die Beurteilung von Kohlhaases Versuch, sich selbst Recht zu schaffen, und damit für die Beurteilung seiner sittlichen Natur die Stellungnahme der hohen Herren zu seiner Sache von großer Wichtigkeit. An seiner Person und an seiner Tat vollzieht sich eine scharfe Scheidung der den Fürsten nahestehenden Personen und der Fürsten selbst. Von besonderer Bedeutung ist der Wechsel in dem Verhältnis, das Luther sich zu dem Roßhändler gibt. Auch die Stimmung des Volkes ist hierher zu ziehen; man beachte die Gewissenhaftigkeit, mit der Kleist von der öffentlichen Meinung Bericht gibt.

Das Bild, das aus dem aufgewiesenen Tatsachenmaterial gewonnen werden kann, hebt sich aber besonders scharf heraus, weil Kohlhaas in seinem innersten Wesen, als welches wir das Rechtsgefühl erkannten, in scharfem Gegensatz zu seinen Feinden steht (Kontrastwirkung). S. oben S. 201 f.

Von den Mitteln der Charakteristik, die Kleist bei der Darstellung der übrigen Charaktergestalten verwendet, nenne ich nur noch die Redeweise des Junkers Wenzel von Tronka, die besonders für den brutalen Sinn desselben sehr charakteristisch ist, und die Redeweise Herses bei dem Verhör, in der besonders der einigemal angeschlagene ironische Ton auffällt, vor allem aber die geradezu meisterhafte Schilderung der Bewegungen des Döbelner Abdeckers. Wie wird die empfindungslose Gleichgültigkeit des Menschen, die im schärfsten Gegensatz zu der Leidenschaftlichkeit des Kämmerers steht, durch wenige Striche, besonders durch die kurzen szenarischen Bemerkungen plastisch dargestellt! —

Nach einem kurzen, gegen die eigentliche Erzählung scharf abgesetzten Abschnitt führt Kleist erzählend mitten in die Begebenheit hinein; gleich das erste Stück der Erzählung bringt die entscheidende Verwicklung. Auch im weiteren ist die Novelle reine Erzählung, da der Dichter weder der Beschreibung noch der Reflexion Raum zu freierer Entfaltung gewährt. Jeder auch noch so kleine Abschnitt bringt die Handlung einen Schritt vorwärts. Eigentliche Personalbeschreibung, diese im modernen Roman so beliebte dichterische Form des Steckbriefs, fehlt ebenso wie die Beschreibung von Örtlichkeiten und dergl. Für die Reflexion hätte z. B. die Rechtsfrage ausgiebige Gelegenheit geboten; der Dichter aber überläßt das Reflektieren seinen Lesern

Direkte Rede, in Form von Aussprüchen und Gesprächen, ist nicht allzu häufig. Wenn der Dichter sie verwertet, so geschieht es nicht wie bei vielen Modernen aus Bequemlichkeit, sondern aus künstlerischer Absicht. Am ersichtlichsten ist das bei den Dialogen. Wo sich ein einfacher Dialag breiter entfaltet, hat Kleist die Absicht, eine Szene in dramatischer Lebendigkeit heraustreten zu lassen. Ein Musterbeispiel ist das große Gespräch zwischen Kohlhaas und seinem Weibe und das Ge=

spräch zwischen Kohlhaas und Luther. Die einzelnen in die Erzählung eingesprengten Aussprüche, welche die Form der direkten Rede besitzen, haben diese Form zumeist wegen ihrer besonderen Bedeutung erhalten. Dies wird z. B. an jenem Satz deutlich, in dem Kleist von Luthers Benehmen gegenüber dem plötzlich bei ihm eingetretenen Kohlhaase berichtet. Hier heißt es: „Luther, der unter Schriften und Büchern an seinem Pult saß und den fremden besonderen Mann die Tür öffnen und hinter sich verriegeln sah, fragte ihn, wer er sei und was er wolle, und der Mann, der seinen Hut ehrerbietig in der Hand hielt, hatte nicht sobald mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens, den er verursachen würde, erwidert, daß er Michael Kohlhaas, der Roßhändler, sei, als Luther schon: „Weiche fern hinweg!" ausrief, und, indem er vom Pult erstehend nach einer Klingel eilte, hinzusetzte: „Dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!" Wie scharf treten in dieser Periode aus der Erzählung die beiden Ausrufe Luthers gegenüber dem in indirekter Rede Mitgeteilten heraus! — Wenn Kleist das Gesprochene in indirekter Rede mitteilt, so bringt er gern die einzelnen Momente des Gesprochenen in nebeneinander gereihten „Daß"-Sätzen. Vergl. z. B. die Stelle, an welcher der Inhalt des von Kohlhaase an Nagelschmidt geschriebenen Briefes nach seinen einzelnen Momenten in sechs unverbundenen Daß-Sätzen mitgeteilt wird. —

In der Sprache unserer Novelle hängt das Hauptmerkmal, das hier hervorgehoben werden soll, mit einer Gruppe bereits aufgewiesener formaler Merkmale ursächlich zusammen. Am meisten fällt die Neigung Kleists zu stark erweiterten und zu zusammengesetzten Sätzen (Satzgefügen und Satzverbindungen) auf. Diese Eigentümlichkeit in der Satzbildung erklärt sich aber vor allem aus der Absicht des Schriftstellers, mit voller Anschaulichkeit und dokumentarischer Genauigkeit zu erzählen. Daher z. B. die Fülle adjektivischer, partizipialer, adverbialer Bestimmungen; daher entsprechend auch die Häufung von Nebensätzen. Nehmen wir z. B. den Satz: „Gegen Mittag begab sich Kohlhaas, von seinen drei Landsknechten begleitet, unter dem Gefolge einer unabsehbaren Menge, die ihm aber auf keine Weise, weil sie durch die Polizei gewarnt war, etwas zu Leide tat, zu dem Großkanzler des Tribunals, Grafen Wrede." In diesem Satze sind die beiden adverbialen Bestimmungen, „gegen Mittag" und „unter dem Gefolge einer unabsehbaren Menge", der Relativsatz, vor allem aber der in den Relativsatz eingeschobene Kausalsatz bezeichnend für Kleists Art, anschaulich und exakt zu erzählen. Das einzelne Ereignis steht ihm mit den begleitenden Nebenumständen und in seinen ursächlichen Zusammenhängen vollkommen anschaulich vor der Seele, und so bringt er es in einem Satzgefüge durch adverbiale Bestimmungen, durch einen Nebensatz ersten und einen Nebensatz zweiten Grades zum Ausdruck. Nun hätte ja der Dichter einige Satzglieder des Satzgefüges verselbständigen und ihnen die Form von Hauptsätzen geben können; es hielt ihn aber, wenn ich recht verstehe, der Charakter seiner Erzählungsweise davon ab. Eine nachträgliche, der Erzählung der eigentlichen Tatsache folgende Berichterstattung über begleitende Umstände würde den frischen Fluß der

gesammten Erzählung hemmen. Indem er alle näheren Bestimmungen in den Satz hineinnimmt, der die Hauptaussage enthält, gewinnt er von Satz zu Satz einen kräftigen Fortgang in deutlich gegeneinander abgesetzten Schritten. — Auch da, wo zwei oder mehr aufeinander folgende Tatsachen berichtet werden, von denen also doch die spätere einen Fortschritt über die frühere hinaus bezeichnet, liebt Kleist sehr die Zusammenfassung in einen Satz; es sind dann Ereignisse, die miteinander in enger Beziehung stehn und gleichsam nur Abschnitte eines Gesamtereignisses bilden, zusammengefaßt und gegen das in der Erzählung Voraufgehende oder Nachfolgende abgesetzt. Besonders gern faßt der Dichter eine Reihe schnell aufeinander folgender Handlungen desselben Subjekts in zusammengezogenen Sätzen zusammen. Ein Musterbeispiel dieser Art ist z. B. der Satz, in dem Kleist über das berichtet, was Kohlhaas, nachdem der Junker Wenzel seinem „Rechtsschluß" nicht gehorsam gewesen ist, tat. Die Form des Satzes spiegelt die Tatkraft und Schnelligkeit in Kohlhaases Handeln. Auch die Form des Satzgefüges, also die Verbindung eines Hauptsatzes mit einem oder mehreren Nebensätzen, dient der Verbindung aufeinander folgender Ereignisse zu einem einheitlichen Komplex. Hierher gehören die Sätze, in denen ein Folgeereignis relativ angeschlossen wird. Z. B. heißt es, nachdem von dem Auftrag an den Nagelschmidtschen Knecht berichtet ist: „Zu welcher List schlechter Art sich dieser Kerl auch ohne weiteres gebrauchen ließ." Ferner gehören hierher die bei Kleist sehr beliebten Satzgefüge, in denen die Haupttatsache in einem mit dem invertierten „als" gebildeten Satze berichtet wird. Beispiel: „Die Flamme . . . war nicht sobald . . . einigermaßen gedömpft worden, als der alte Landvogt . . . bereits ein Fähnlein von fünfzig Mann aussandte." Vor allem aber sind hier die geradezu ein Erkennungszeichen Kleistischer Prosa bildenden Folgesätze mit „dergestalt, daß" zu nennen. Dieser Formel bedient sich der Dichter, um den engen Zusammenhang zwischen der Folge und der Ursache auch sprachlich zum Ausdruck zu bringen, und zwar sind es sehr oft Folgesätze, die mit näheren Bestimmungen und zwar auch solchen in Satzform reichlich belastet sind.

Neben dem Satzgefüge dient auch die Satzverbindung, d. h. die Verbindung mehrerer Hauptsätze, dazu, die zusammengehörenden Ereignisse zur Einheit zusammenzufassen; besonders häufig ist naturgemäß die kopulative Satzverbindung. Als Beispiel kann der oben abgedruckte Satz gelten, in dem Luthers Benehmen gegenüber dem eben bei ihm eingetretenen Kohlhaase geschildert wird, ein Satz, welcher nicht nur durch die Verbindung zweier Sätze, die ihrerseits auch Satzgefüge sind, sondern auch durch seine der Veranschaulichung und Erklärung der äußeren und inneren Vorgänge dienenden Nebensätze und die dasselbe bezweckende Adverbialbestimmung sowie durch das invertierte „als" und die Verwertung der indirekten und direkten Rede als ein für Kleist typischer Satz erscheint. —

Was den ästhetischen Wert des Kleistischen Satzbaus anlangt, so

muß anerkannt werden, daß durch denselben meist die anschauliche Auffassung und klare Erkenntnis der Zusammenhänge erleichtert wird, weil ein Satz das Wesentliche zusammenfaßt; ferner, daß die Erzählung, indem die einzelnen Tatsachen durch die Art des Satzbaues scharf gegeneinander abgesondert werden, eine deutliche Gliederung gewinnt; ebenso, daß die Zusammenfassung der vielerlei näheren Bestimmungen in einem Satz dem ganzen Vortrag den Charakter der Ruhe aufprägt, der der besonnenen epischen Erzählung eigen sein soll. Anderseits muß folgendes bemerkt werden: Namentlich in den mehrfach zusammengesetzten Sätzen ist die Auffassung durch die Überfülle der näheren Bestimmung öfters erschwert; das durch die Erschwerung des Verständnisses hervorgerufene Mißbehagen wird noch gesteigert, wenn die Bestimmungen überflüssig oder doch wenig wichtig erscheinen, wenn z. B. von den Krebsen, mit denen der Knecht bei Kohlhaase erscheint, gesagt wird: „womit ihn der Gubernial-Offiziant auf dem Markte versorgt hatte". Ferner ist der Satzbau ab und zu infolge der Einschachtelung zerhackt; störend ist namentlich die unmittelbare Aufeinanderfolge der Konjunktionen eines Nebensatzes und eines diesem untergeordneten Nebensatzes sowie das Aufeinanderstoßen der nackten oder wenig bekleideten Prädikate mehrerer Sätze; z. B. folgen einmal die Prädikate „wünsche, vorstellte, nötigte" unmittelbar aufeinander. Einige Male zersprengt auch eine Parenthese wie ein Keil das Satzgefüge. Einmal findet sich sogar ein Satz, dem überhaupt die Konstruktion fehlt. Bei dem Bericht über Kohlhaases Erscheinen in Erlabrunn heißt es: „Kohlhaas, indem er sein Pferd zu ihr (sc. der Äbtissin) zurückwandte, fragte sie, ob sie sein Mandat erhalten, und da die Dame mit schwacher, kaum hörbarer Stimme antwortete: „Eben jetzt!" — „Wann?" — „Zwei Stunden, so wahr mir Gott helfe, nach des Junkers, meines Vetters, bereits vollzogener Abreise!" — und Waldmann . . . . diesen Umstand bestätigte . . . . so sammelte sich Kohlhaas." Offenbar eine stehengebliebene Flüchtigkeit! Besonders störend fällt die Stellung der Adverbialsätze unmittelbar hinter dem Subjekt des übergeordneten Satzes auf; vergl. den Anfang des zuletzt abgedruckten Satzes. —

Der „Michael Kohlhaas" ist eine Novelle, in der sich die Merkmale der novellistischen Kunstform typisch rein darstellen. Vergl. hierzu oben 124 f. Keiter nennt sie einen „abbrevierten Roman", eine Bezeichnung, die ich indes lieber durch den andern: „ausgedehnte Novelle" ersetzen möchte, da jene Zweifel an der Reinheit der Form aufkommen lassen könnte. Trotz der Länge der Novelle treffen alle a. a. O. aufgewiesenen Merkmale der Novelle zu. Allenfalls möchte man die Ausstellung machen, daß die Art, wie im letzten, ohne Zweifel schwächsten Teile der Novelle die Versuche des Kurfürsten, in den Besitz des Geheimnisses zu gelangen, erzählt werden, die novellistische Knappheit vermissen läßt. Besonders erweist sich auch der „Michael Kohlhaas" als eine Erzählung von durchaus dramatischer Form. Man kann die Novelle in eine Reihe dramatisch angelegter Szenen zerlegen, zwischen denen kurze Zwischenstücke die Verbindung herstellen.

Der Dichter und seine Quelle. Nach dem Zusatz: „Aus einer alten Chronik", den Kleist dem Titel seiner Novelle in der ersten Ausgabe zugefügt hat, möchte man zunächst an eine unmittelbare Benutzung quellenmäßiger Unterlagen denken, wie denn auch z. B. noch Brahm ein genaues Studium der Quellen annimmt. Man erwäge indes, daß Kleist bei der Erzählung von der vorgeblichen Reise des sächsischen Kurfürsten nach Dessau, also in einem Teile seiner Novelle, der offenbar auf freier Erfindung beruht, die Bemerkung macht: „Wohin es eigentlich ging, . . . lassen wir dahingestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle auf befremdende Weise einander widersprechen und aufheben." Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß man aus jenem Zusatz nicht einmal über die Tatsache der Benutzung, geschweige denn über die Art der Benutzung etwas folgern darf. Indes hat Kleist wirklich eine Quelle gehabt. Diese Quelle war — die Erzählung seines Freundes Pfuel, der ihm schon in Potsdam, als er im Finanzdepartement arbeitete, die Geschichte des Kohlhaas erzählte, dessen Name noch eine Brücke bei Potsdam trug, und der auch im Volke nicht vergessen war. Diese Erzählung aber floß aus der Chronik des Peter Haft, in welcher die Geschichte des „Hans Kohlhase" in einer kürzeren und einer längeren Darstellung gegeben wird[1]). Für eine unmittelbare Benutzung der Quelle spricht m. E. gar nichts, da sich unter dem, worin die Novelle mit der Chronik übereinstimmt, nichts findet, was nicht ein einigermaßen treues Gedächtnis nach mündlichem Bericht festhalten könnte. Dagegen spricht, worauf auch Burkhardt hinweist, daß Kleist einige Züge, die sich bei Haft finden, nicht verwertet hat, obwohl dieselben ganz in den Charakter seiner Erzählung passen (s. u.). So gilt von Kleists Verfahren beim „Kohlhaas" dasselbe, was bei allen seinen sonstigen Werken gilt, daß ein Quellenstudium seine Sache nicht war.

Die Haupttatsachen aus der Geschichte des Hans Kohlhase sind nach Hafts Chronik folgende: Hans Kohlhase, ein „ansehnlicher Bürger zu Cölln", der sonderlich mit Vieh handelte, führte einst schöne Pferde in Sachsen ein. Als ihm dieselben von einem Adligen „angesprochen wurden, als hätte er sie gestohlen", ließ er sie im Gerichte stehen, um den Beweis des ehrlichen Erwerbs zu erbringen. Inzwischen trieb der Edelmann die Pferde einige Wochen „weidlich" und ließ sie also abmatten, daß sie ganz und gar verdarben. Daher erklärte Kohlhase, als er sich über den rechtlichen Erwerb ausgewiesen hatte, die Pferde nicht wieder annehmen sondern bezahlt haben zu wollen. Als der Edelmann sich weigerte, suchte Kohlhase Recht beim Kurfürsten von Sachsen; da er es nicht fand, „entsagte" er dem Kurfürsten und beraubte in der Nähe von Wittenberg einen reichen Seidenkrämer. Um seinen weiteren Unternehmungen in dieser Richtung ein Ziel zu setzen, erbot sich der Kurfürst, mit Kohlhase einen Vertrag aufzurichten. Derselbe kam unter Mitwirkung von Seiten beider Kurfürsten auch wirklich in Jüterbock zustande. Da aber Sachsen den Vertrag nicht achtete, entsagte Kohlhase abermals dem Kurfürsten von Sachsen;

[1]) Burkhardt: „Der historische Kohlhase und H. v. Kleists Michael Kohlhaas, Leipzig, 1864".

weil aber zu dieser Zeit die beiden Häuser Brandenburg und Sachsen in einen „Mißstand“ geraten waren, erhielt Kohlhase leicht das Brandenburgische Geleit in der Mark und das des Erzbischofs von Magdeburg im Stift, so daß er die an der „Markischen und der Stiftischen Grenze“ gelegenen Dörfer plündern konnte. Auch brannte er das Städtlein „Zane“ (Zahna) aus. Der Kurfürst von Sachsen sah sich endlich genötigt, den Kurfürsten von Brandenburg und den Erzbischof von Mainz zu bitten, sie möchten ein Einsehen haben; diese willigten denn auch endlich, obwohl sie den Kohlhase in ihr Geleit und ihren Schutz genommen hatten, ein, den Sachsen „Zutritt“ zu ihm zu verstatten. Ein Trupp sächsischer Reisiger suchte nun Kohlhases habhaft zu werden; allein, da Kohlhase ein anschlägiger Mann war, ohne Erfolg. In dieser Zeit schrieb Kohlhase, als er von der ungerechten Hinrichtung zweier Schneidergesellen Kunde erhielt, auf einen Zettel, den er an dem „Galgenstiel“ befestigte: „O filii hominum, si vultis judicare, recte judicate, ne judicemini!“ Der große Schaden, den Kohlhase in Sachsen fortgesetzt anrichtete, veranlaßte schließlich Dr. Martin Luther zum Eingreifen. Er schrieb an Kohlhase und ermahnte ihn, von seinem Vornehmen abzustehn; dabei führte er ihm allerlei zu Gemüt, „wie Gott seine Verletzung, wo er ihm die Ehre und Rache würde geben, wohl würde an den Tag bringen und rächen“. Kohlhase erschien hierauf in Wittenberg und begehrte eines Abends, ohne seinen Namen zu nennen, eine Unterredung mit Luther. Als Luther in der Vorahnung, der Gast könne Kohlhase sein, ihn an der Tür fragte: „Numquid tu es, Hans Kohlhase?“ antwortete Kohlhase: „Sum Domine Doctor.“ Darauf berichtete er dem Reformator und einigen anderen herbeigerufenen Theologen den ganzen Handel, beichtete, empfing das heilige Abendmahl und versprach, von seinem Vorhaben abzustehen. Dagegen sicherten ihm Luther und seine Freunde zu, seine Sache fördern zu helfen, „daß sie eine gute Endschaft sollte gewinnen“. Weil aber die Verfolgung der Sachsen immer fortdauerte, folgte Kohlhase, „sehr unbedacht und unglücklich“, dem Rate seines Gesellen, Georg Nagelschmidt, der ihm riet, er solle den Kurfürsten von Brandenburg angreifen, dann würde sich dieser wohl seiner annehmen. Er nahm dem Faktor des Kurfürsten, Konrad Dratzieher, der für den Kurfürsten die Silbereinkäufe besorgte, eine Anzahl Silberkuchen ab und versenkte sie ins Wasser, nicht um sie sich anzueignen, sondern um den Kurfürsten zu veranlassen, sich seiner anzunehmen. Dieser Anschlag ging aber übel aus, denn der Kurfürst befahl dem Scharfrichter, mittels seiner geheimen Kunst Kohlhase und seine Gesellen nach Berlin zu schaffen. Als dies geschehen war, wurde Kohlhase alsbald bei einer Haussuchung aufgefunden; ebenso wurde man des Nagelschmidt habhaft. Der Kurfürst von Brandenburg gestattete nun dem Sachsen „peinlichen Zutritt“ und „gerichtlichen Prozeß“ wider Kohlhase, der alsbald am Montage nach Palmarum zusammen mit Nagelschmidt vor das Gericht gestellt und als einer, der wider den Kaiserlichen Landfrieden gehandelt, von dem sächsischen Anwalt „atrociter“ peinlich verklagt wurde. Kohlhase aber stellte, da er „voll beredt, etwas studiert und ziemlich belesen gewesen“, seine Sache so geschickt dar, daß sich „Männiglich“ darüber verwunderte und ihm Beifall geben mußte. Weil aber die Verbitterung der Sachsen gegen ihn sehr groß war, wurde er zum Tode durch das Rad verurteilt. Zwar war man bereit, ihn zum Tode mit dem Schwerte zu begnadigen, aber auf die Erinnerung Nagelschmidts, sie wären gleiche Brüder gewesen und müßten auch zusammen gleiche Kappen tragen, verzichtete er auf diese Begnadigung. Auf dem Wege zum Richtplatze wiederholte er öfter den Spruch: Nunquam vidi justum derelictum. Nachdem er gerichtet worden war, tat es dem Kurfürsten leid um ihn, „und wenn es hernach hätte sollen geschehen, würde es vielleicht wohl verblieben sein“.

In dieser Erzählung nach Haft tritt in dem Charakterbilde Kohlhases das Rechtsgefühl deutlich heraus; in diesem Rechtsgefühl verweigert er die Annahme der abgetriebenen Pferde, sucht sein Recht beim sächsischen Kurfürsten und „entsagt" diesem, als er ihm sein Recht nicht schafft. Ein in allen Formen Rechtens geschlossener Vertrag soll den Handel beendigen, aber nur Kohlhase, nicht der sächsische Kurfürst bindet sich daran. Die Antwort auf den Rechtsbruch — eine neue Fehde. Während dieser Zeit ist Kohlhase eine Art Obmann des Rechts. Dr. Martin Luther erkennt in seinem Briefe die Gerechtigkeit seiner Sache an, nur verweist er ihn auf den, der gesagt hat: „Die Rache ist mein". Bei der persönlichen Begegnung empfängt er aus Luthers Hand das heilige Abendmahl und verzichtet auf Fortsetzung der Fehde. Als Luthers Eintreten ohne Erfolg bleibt, läßt er sich verleiten, durch Unrecht sein Recht zu suchen, und das wird ihm verhängnisvoll. Er stirbt aber mit dem Bewußtsein, ein Gerechter zu sein; seinem Kurfürsten tut es leid um ihn.

In der Erzählung ist also ebenso wie in der Novelle das Rechtsgefühl der Mittelpunkt in Kohlhases Personenleben. Indes ist doch die Idee der Novelle auf Kleists Rechnung zu setzen. Während der Kohlhaas Kleists zum Räuber und Mörder wird und einer der entsetzlichsten Menschen seiner Zeit heißt, ist der Kohlhase der Quelle vor seinem Gewissen und nach dem Sinn der Erzählung ein durchaus gerechter Mann; seine Kämpfe gegen Sachsen sind nichts als berechtigte Fehden, die durch Rechtsverweigerung und Vertragsbruch wohl begründet erscheinen. Die Quelle hat daher vor Kleists Erzählung voraus, daß Kohlhases Tun in vollkommen klarer Beleuchtung erscheint, während die Beleuchtung bei Kleist unsicher ist, da sein Kohlhaas einerseits als Verbrecher hingestellt wird, anderseits aber die Darstellung der Reaktion seines Gewissens fehlt. (s. o.). — Im übrigen beweist die Vergleichung der Novelle mit der Erzählung die dichterische Kunst Kleists. Man nehme z. B. den ersten Teil der Novelle; s. o. S. 203 f. Wie meisterhaft läßt Kleist hier das Rechtsgefühl in die Erscheinung treten! — Was in der Erzählung chronikartig als Tatsache berichtet wird, z. B. der Entschluß Kohlhases, beim Kurfürsten von Sachsen Recht zu suchen, oder der Entschluß, sich selbst Recht zu verschaffen, wird bei Kleist in psychologischer Entwicklung geschildert. Sehr viel trägt zu der Anschaulichkeit und überzeugenden Klarheit der Kleistschen Erzählung der Umstand bei, daß er seines Helden Lebensverhältnisse in fest bestimmten Umrissen darstellt. — Bis zu dem Zeitpunkt, in welchem Kohlhaas sein Recht beim Kurfürsten von Sachsen sucht, besteht zwischen der Novelle und der Erzählung ein genauer Parallelismus, von da an benutzt der Dichter nur einzelne Motive, von denen der Besuch bei Luther das bedeutendste ist. Der erste Teil der Novelle gibt Gelegenheit, die Kunst zu studieren, mit der der Dichter einen an sich dürftigen Stoff aufquellen läßt, während die späteren Teile ihn mehr bei der Arbeit des freien Erfindens zeigen. —

Eine Reihe sehr interessanter Fragen tut sich auf, wenn man nicht die vollständige Novelle, sondern jenen Bruchteil mit der Erzählung vergleicht, den Kleist im Phöbus veröffentlicht hat. Dieses bis zu Kohlhaases Aufbruch nach der Tronkenburg reichende Bruchstück unterscheidet sich von der Novelle vor allem durch den Ort der Handlung. Das Bruchstück spielt ausschließlich auf brandenburgischem Boden: innerhalb der brandenburgischen Grenzen erfährt Kohlhaas die Rechtskränkung, in der „Hauptstadt" seines Landes sucht er sein Recht, die Herren Hinz und Kunz bekleiden ihre Ämter bei der Person des Landesherrn usw. Also ganz gegen die Quelle ist in dem Fragment Sachsen gar nicht genannt. Worauf Kleist mit dieser Darstellung der Verhältnisse hinausgewollt hat, läßt sich bestimmt nicht absehen; nur scheint soviel festzustehn, daß von den Motiven der Novelle nichts im Plane Kleists gelegen haben kann, welche eine ungerechte Denkweise des Kurfürsten voraussetzen: Kohlhaas sagt im Fragment wie in der Novelle: „Der Herr selbst, weiß ich, ist gerecht." Vielleicht (!) war es die Absicht des Dichters, nur das in dem ersten Abschnitt aufgestellte Programm abzuwickeln, d. h. nur noch darzustellen, wie Kohlhaas einer der entsetzlichsten Menschen seiner Zeit wird. Ein entscheidendes Eingreifen des Kurfürsten hätte vielleicht dem ganzen Handel ein Ende gemacht. Wenigstens ist es sehr unwahrscheinlich, daß Kleist den brandenburgischen Staat durch Kohlhaas dermaßen ins Wanken geraten lassen wollte, wie er es mit dem sächsischen hat geschehen lassen. Auch der Bruch der Amnestie erscheint bei der Charakteranlage, die der Dichter dem Kurfürsten gegeben hat, unwahrscheinlich; dann aber auch die Amnestie und das Dazwischentreten Luthers, dessen Ergebnis die Amnestie ist. Als sich Kleist bei der Fortsetzung seiner Novelle zu einer Verwertung dieser Motive entschloß, mußte er seiner Quelle folgen und die entscheidenden Rechtsvorgänge mit Ausnahme der Verurteilung auf sächsischen Boden verlegen; zu diesem Zwecke mußte er den Roßhändler außer in Kohlhaasenbrück auch in Dresden ansässig machen. Die Notiz der Quelle, es sei dem Kurfürsten von Brandenburg leid gewesen um Kohlhaas, sowie der Bericht über die Unterstützung, die Brandenburg dem Fehder gewährte, legten dann das Motiv der schließlichen Dazwischenkunft des Kurfürsten von Brandenburg nahe, durch die der Ausgang des ganzen Kohlhaaseschen Handels wieder auf seinen geschichtlichen Boden zurückverlegt wurde.

Überschaut man den ganzen Verlauf der Novelle, so muß man zugestehn, daß die Kraft, mit der die Idee den Stoff durchdringt, nach dem Ende zu erheblich abnimmt. Namentlich von der Erteilung der Amnestie an ist der Stoff nicht mehr so wie vorher nach der Idee organisiert; während vorher Kohlhaases Handeln, ein Handeln aus dem Mittelpunkt der Persönlichkeit heraus, das Interesse aufs lebhafteste in Anspruch nimmt, ist es von jetzt an vor allem sein Schicksal, wie es ihm durch andere, Freunde und Feinde, bereitet wird, für das der Dichter interessiert. Es kann nicht verkannt werden, daß die Breite, mit der

Kleist von dem Wirken der Kohlhaases Schicksal bestimmenden Mächte erzählt, das Interesse zu sehr vom Helden ablenkt. Namentlich gilt dies von der etwas eintönigen Darstellung der Machenschaften des sächsischen Kurfürsten.

Man spricht vielfach von dem verderblichen unkünstlerischen Einfluß, den bei der Niederschrift der Novelle Kleists politische Gesinnung auf die dichterische Gestaltung gehabt habe. Brahm redet von einer „gewaltsamen Interpolation", von einem Punkt, wo der Patriot dem Künstler unsanft ins Wort gegriffen und die ursprüngliche Reinheit seiner Intention getrübt habe (S. 259 f.). Diese „Interpolation", durch welche die ursprüngliche Anlage geschädigt wurde, sieht Brahm in dem ganzen letzten Abschnitt, sofern es sich um die geheimnisvolle Kapsel handelt. M. E. handelt es sich hier aber nicht um eine Interpolation, da auch die dem letzten Teile vorangehenden Teile schwerlich dem ersten Entwurf angehörten (s. o.). — Um die Frage beurteilen zu können, inwieweit Kleist durch seine starke Abneigung gegen das zu seiner Zeit napoleonisch gesinnte Sachsen bei der Anlage seiner Novelle beeinflußt ist, muß man sich zunächst gegenwärtig halten, daß eine Erzählung nach Hafft in dem Kurfürsten von Sachsen einen Regenten schildern mußte, der Ungerechtigkeit nicht strafte und sich einen Treubruch zu schulden kommen ließ; Kleist erklärt das Handeln des Kurfürsten nicht als die Folge bösen Willens, sondern als die Folge großer Willensschwäche; er macht ihn, wie es Brahm ganz richtig ausdrückt, zu einem Herrscher im Stile Augusts des Starken — ein Anachronismus, der bei Kleist einer besonderen Erklärung gar nicht bedarf. Sonach bedarf also der Charakter des Kurfürsten einer Erklärung aus Kleists politischem Standpunkt nicht; vielleicht, daß sich seine Mißstimmung in der breitausgezogenen Schilderung der Erbärmlichkeit des Kurfürsten Luft macht. Nach Kleists Erzählung bringen es die Günstlinge dahin, daß der Fürst dem Roßhändler sein Wort bricht. (Auch bei Hafft bricht der Kurfürst den Vertrag.) Es war nun gleichsam eine Forderung der poetischen Gerechtigkeit, die Kleist seinem Helden gegenüber erfüllte, wenn er eine Situation schuf, in welcher er Wohl und Wehe des Kurfürsten von Kohlhaases freier Entscheidung abhängen ließ. Einfluß von Kleists Abneigung gegen Sachsen ist m. E. bis jetzt nicht anzunehmen. Das Mittel, welches Kleist wählt, um den Kurfürsten dem Roßhändler in die Hand zu geben, ist bekanntlich die geheimnisvolle Kapsel. Es ist schon oben als unzweifelhaft verfehlt bezeichnet, daß Kleist hier plötzlich eine übernatürliche, gespenstische Macht einwirken läßt. Ein Einfluß seiner politischen Antipathie ist aber nur darin zu erkennen, daß die Prophezeiung, welche die Zigeunerin dem Kurfürsten von Sachsen gibt, sich auf das Ende seines Hauses bezieht, während die dem Brandenburger zuteil gewordene Prophezeiung den Ausblick auf lange und gesegnete Fortdauer seines Hauses eröffnet. Nicht Kleists Gereiztheit gegen Sachsen, sondern die im Sinne der Romantik geschehene Einführung des Spukhaften verdirbt uns den Genuß am letzten Teil der Novelle. —

Zum Schluß noch zwei Bemerkungen: 1. das Rechtsgefühl als ein den Charakter eines Menschen beherrschendes Gefühl hat Kleist zuerst an seinem Freund Brockes kennen gelernt und studiert (S. 28). 2. So sehr Kleist bei der Erzählung der Schicksale seines Kohlhaas' innerlich beteiligt war, so sehr hält er mit seinen persönlichen Meinungen und Stimmungen zurück; er besitzt seinem Stoff gegenüber die völlige Freiheit

des Gemüts, die kontemplative Ruhe des Geistes, die Schiller mit Recht vom Epiker fordert.

Die Hermannsschlacht.[1])

I. Didaktische Vorbemerkungen.

Der Eigenart der Hermannsschlacht würde es m. E. am meisten entsprechen, wenn man das Drama in der Prima privatim lesen ließe. Gegen die Lektüre auf einer niederen Klassenstufe spricht der tendenziöse Charakter des Stücks (s. u.); die private Lektüre empfiehlt sich wegen der Übersichtlichkeit seines dramatischen Aufbaus, der Schärfe der Charakteristik und der Verständlichkeit des Einzelnen. Die private Lektüre denke ich mir als Kraftprobe auf die Fähigkeit des Schülers, ein deutsches Drama zu lesen. Offenbar würde die Behandlung der deutschen Dramen in der Klasse einen ihrer Hauptzwecke verfehlen, wenn etwa der Lehrer nicht die Absicht verfolgte, sich in einer Reihe von Beziehungen dem Schüler immer mehr entbehrlich zu machen, wenn der die Schule verlassende Schüler etwa durch die überwuchernde Fülle ästhetischer und technischer Bemerkungen des Lehrers das Gefühl gewonnen hätte, daß ihm ohne den Lehrer der rechte Genuß eines Dramas nicht möglich sei. Es kann gar nicht stark genug betont werden, daß es gerade beim deutschen Unterricht die Pflicht des Lehrers ist, den Schüler mehr und mehr und zwar planmäßig von sich zu emanzipieren, sich selbst tunlichst überflüssig zu machen. Diese Erziehung zur Selbständigkeit hat beim Beginn der Dramenlektüre in Obertertia einzusetzen. Ich erachte es für den größten Erfolg der Lehrkunst, wenn etwa in Prima der Lehrer auf Viertelstunden nichts mehr ist als der Aufseher der Arbeit, die seine Schüler in eigener Kraft und nach eigenen Gesichtspunkten an das Verständnis eines Aktes oder einer Szene setzen. Für den geistvollen Lehrer mag Entsagung und Geduld dazu gehören, die Geister, statt sie vielleicht in lebhafter dialektischer Arbeit in ein charakterologisches oder ästhetisches Problem einzuführen, sich selbst zu überlassen. Aber ich meine, nur dann, wenn der Schüler methodisch die Kunst des Umgangs mit einem deutschen Dichtwerk lernt, wird er nach seiner Schulzeit freies Interesse für die deutsche Dichtung betätigen; nur so sichert sich die Schule die Wirkung, die sie mittels der von ihr großgezogenen Liebe zum deutschen Schrifttum auf das Genußleben, das Geistes- und Gemütsleben der von ihr Entlassenen auszuüben vermag.[2])

Im Klassenunterricht müssen die großen, immer wiederkehrenden Gesichtspunkte, unter denen ein Drama behandelt wird, zunächst scharf markiert werden; sie sind die Disposition der Unterrichtsarbeit. Doch damit nicht genug: es ist auch erforderlich, daß der Lehrer auf die Art

[1]) L. Zürn: H. v. Kl.'s Hermannsschlacht. Für Schule und Haus erklärt. Leipzig 1888.

[2]) S. meine „Didaktischen Ketzereien" (B. G. Teubner), S. 33 f.

und Weise aufmerksam macht, wie er die Gesichtspunkte durchführt. Ist dies des öfteren geschehen, so muß dem Schüler Gelegenheit gegeben werden, einen der Gesichtspunkte nach einer genaueren ihm gegebenen Disposition durchzuführen. Nach und nach fällt die genauere Disposition weg, und nach und nach wird der Kreis der Gesichtspunkte, unter denen der Schüler angehalten wird, ein Drama zu lesen, immer mehr ausgedehnt. Schließlich muß es gar keiner besonderen Anweisung mehr bedürfen, um eine Lektüre unter den typischen Gesichtspunkten zu erreichen. Ganz von selbst richtet dann der Schüler die Grundfragen an eine Dichtung. Ein Beispiel ist die Behandlung der Exposition. Zunächst wird der Lehrer die Expositionsszenen nach den typischen Gesichtspunkten (Ort, Zeit, Zeitlage, Vorgeschichte, handelnde Personen, Motive) in gemeinsamer Denkarbeit behandeln und dabei die Gesichtspunkte scharf heraustreten lassen. Schließlich aber muß der Schüler so gewöhnt sein, daß er ganz von selbst, etwa bei einem zur Privatlektüre aufgegebenen Stück, die Expositionsszenen nach jenen Gesichtspunkten liest. Dasselbe gilt von der formalen Seite der Exposition, d. h. von der Behandlung der Kunstmittel, mittels deren der Dichter exponiert. Bedarf es auch hier wegen der Schwierigkeit der Aufgaben einer längeren Gewöhnung, so muß doch m. E. mindestens ein Schüler der obersten Klasse darüber ein Werturteil haben, ob der Dichter künstlerisch oder unkünstlerisch verfährt, ob er etwa die Vorgeschichte einfach erzählen läßt oder in lebendiger Handlung exponiert. Noch auf eins sei hingewiesen. Es ist das Zeichen eines lebendigen Geistes, wenn ein Schüler nicht nur die bei jeder Dichtung wiederkehrenden Grundfragen aufwirft, sondern wenn er auch spezielle Fragen an die Dichtung stellt, welche die Zielpunkte seiner geistigen Arbeit bilden. Hierher gehören z. B. die Fragen nach der mutmaßlichen Absicht des Dichters, wie sie durch die Vorschau angeregt werden, oder die Fragen, welche sich bei der Rückschau etwa auf eine Reihe von Handlungen derselben Person ergeben usw. Man darf natürlich nicht von Anfang bei dieser Fragestellung den Schüler sich selbst überlassen, sondern muß ihn darin üben und jedenfalls die von ihm aufgeworfenen Fragen scharf kontrollieren, damit es nicht zu planloser Fragerei kommt.

Was nun speziell das didaktische Verfahren bei der „Hermannsschlacht“ anlangt, so würde dies etwa folgendes sein können[1]. Der Lehrer überläßt zunächst die Lektüre des Dramas der privaten Arbeit des Schülers. Das Ergebnis dieser Arbeit kontrolliert er teils durch den Einblick in die Aufzeichnungen der Schüler, teils durch Besprechungen. Die Aufzeichnungen, die möglichst knapp sein müssen, enthalten vor allem die Rückblicke auf die einzelnen Aufzüge. Die erste Gruppe von Gesichtspunkten, unter denen am Ende jedes Aufzugs die

[1] Das folgende gilt mit unbedeutenden Abweichungen von jedem Drama, das der Klassenlektüre überlassen wird.

Rückblicke zu geschehen haben, ist folgende: Die Gliederung der Szenen in Szenengruppen, die Verzweigung der Handlung in Haupt- und Nebenhandlungen, die Ineinanderfügung der Begebenheiten, die Bewegungslinie der einzelnen Handlungen unter besonderer Betonung der bedeutsamen Punkte, der Einschnitte usw.[1]), ferner die Entstehung der Handlung durch Wirkung und Gegenwirkung (Spiel und Gegenspiel), die Charaktere und die Zustände (Situations- und Kulturbilder usw.). Zu dieser Gruppe der materialen Gesichtspunkte tritt die der formalen. In derselben handelt es sich um das Wie der künstlerischen Darstellung, namentlich um die Art und Weise, wie der Dichter Charaktere, Empfindungen, Zustände darstellt, zweitens um die Behandlung der einzelnen Elemente der Darstellung: des Dialogs, des Monologs, der Erzählung, drittens um die Sprache, z. B. die Verwertung der poetischen Mittel, wie des Gleichnisses, oder die Charakterisierung der einzelnen Personen durch ihre Sprechweise, endlich etwa um die rhythmische Form. Den Abschluß der ganzen Arbeit des Schülers bildet ein zusammenfassender Überblick über das ganze Drama. Hierbei sieht er die einzelnen Aufzüge als Glieder des gesamten Organismus und bestimmt ihre Bedeutung für das Ganze; er überschaut ferner den Verlauf der einzelnen Handlungen (der Haupt- und Nebenhandlungen) sowie die Art ihrer Verknüpfung; es tritt ihm ferner die ganze Reihe der bedeutsamen Punkte in der Gesamtentwicklung heraus; weiterhin gewinnt er eine Überschau über die Gesamtheit der wirkenden Kräfte, ihre Gruppierung, ihr Ein- und Aussetzen, ihr Stärker- und Schwächerwirken, die Richtung ihrer Wirksamkeit, die Veränderung in dieser Richtung usw. Ebenso gewinnt er nun geschlossene Charakterbilder und den Überblick über das Verhältnis der Personen zueinander sowie Übersichten über die gesamten vom Dichter berührten Kulturverhältnisse. Nach der formalen Seite hin bietet der Rückblick auf das ganze Drama Gelegenheit zur Überschau über die Darstellungsmittel des Dichters; Zusammenstellungen und Gruppierungen zeigen hier z. B. den Reichtum der dichterischen Mittel, die Mannigfaltigkeit der Formen, die Vorliebe des Dichters für diese oder jene Form. So ergibt etwa bei der „Hermannsschlacht" die Gruppierung der Dialoge nach ihrer dramatischen Eigenart einen Mangel an spezifisch dramatischen Dialogen, oder die Fülle der Gleichnisse und Metaphern erweist sich als ein Merkmal der Sprache. In dieser Rückschau werden also die Merkmale gefunden, die für das Drama als solches charakteristisch sind. Die Zusammenstellung derselben würde die Charakteristik des Dramas ergeben.

Es versteht sich von selbst, daß man ein derartiges Eindringen in die Natur des Dramas, von dem privatim arbeitenden Schüler nur dann erwarten kann, wenn die Behandlung der Dramen in der Klassenlektüre von Anfang an unter den aufgestellten Gesichtspunkten geschehen

---

[1]) Hierbei ist besonders zu beachten, ob die Bewegung spannend und vorwärtsdrängend ist, ob sie zu Entscheidungen und Überraschungen führt, ob sie stoßweis verläuft.

ist. Dringt der Schüler in der bezeichneten Weise in das Kunstwerk ein, so hat er m. E. damit ein bei der Bemessung seiner geistigen Reife sehr hoch anzuschlagendes Zeugnis dafür abgelegt, daß die Arbeit nicht vergeblich gewesen ist, mit der die Schule zum selbständigen Verstehn und Genießen des deutschen Dramas angeleitet hat. Ein Schüler, der solche Probe ablegt, wird nach seiner Schulzeit bei der Bewertung neuer dichterischer Erscheinungen nicht von dem Urteil der Tagespresse abhängen, sondern wird in eigener Arbeit sich das Verständnis erschließen und sichere Maßstäbe an das Neue heranbringen. Die formalen Gesichtspunkte sind gerade in unserer Zeit von besonderer Wichtigkeit, weil der herrschende Geschmack Wert und Unwert eines Dichtwerks oft ausschließlich nach den stofflichen Gesichtspunkten bemißt.

Der Arbeit in der Klasse würde bei meinem Vorschlag folgendes zufallen: 1. Die Charakteristik des Dramas. Die häusliche Vorarbeit hat für diese Charakteristik die einzelnen Merkmale beschafft; die Charakteristik selbst muß aber mehr als bloße Zusammenstellung der Merkmale sein, vielmehr soll in derselben auch der Zusammenhang der einzelnen Merkmale untereinander erfaßt werden, z. B. soll die Bewegungslinie der Handlung mit dem Charakter des Gegenspiels in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden; ebenso ist die Beziehung zwischen der Dialogführung und der Eigenart des Gegenspiels zu finden. Ist das Drama so charakterisiert, so kann man dasselbe an den Normen messen, die für das Drama gelten (Werturteil) und dasselbe nach seiner Art bestimmen (Klassifikation). 2. Die nun folgenden Gesichtspunkte sind biographisch-genetisch (s. o. S. 183): a) Zunächst kann man die künstlerischen und persönlichen Beweggründe aufdecken, von denen der Dichter bei der Behandlung seines Stoffs geleitet wurde. Ist der Stoff, wie z. B. bei der Hermannsschlacht, bekannt oder vorher ausdrücklich mitgeteilt, so kann der Arbeit in der Klasse wesentlich durch die Vergleichung der Dichtung mit ihrem Stoffe vorgearbeitet werden. Die Behandlung ist biographisch = kulturhistorisch. b) Das Kunstwerk kann auch in den Lebensverlauf des Dichters eingegliedert werden, und zwar einmal als Moment in seiner künstlerischen Entwicklung, anderseits als Moment im äußerlichen Lebensgang. 3. Literarhistorisch im besonderen Sinn ist endlich die Betrachtungsweise, bei der das Kunstwerk nach seiner ganzen Eigenart oder nach einer besonderen Rücksicht in Beziehung zu der geschichtlichen Entwicklung seiner Kunstgattung gesetzt wird.

II. Das Drama selbst.[1]

I. Aufzug.

Der erste Aufzug ist dreigliedrig; die mittlere (2.) Szene schiebt sich zwischen die innerlich zusammenhängenden beiden andern Szenen. In der 1. und 3. Szene handelt es sich um das Verhältnis Hermanns und der Fürsten; in der 2. tritt vor allem die Beziehung zwischen

[1]) Die Behandlung geschieht nach den vorher aufgestellten Gesichtspunkten.

Ventidius und Thusnelda hervor. Thusnelda „führt" den Ventidius „auf", ruft ihm, „dem kühnen Sieger des gehörnten Urs", Heil zu, besteht darauf, ihm ihre Rettung zu verdanken, und erklärt ihre Furchtlosigkeit aus dem Gefühl der Sicherheit, das ihr Ventidius' Nähe gab. Später spricht sie dann heimlich mit Ventidius und bittet ihn um seinen Besuch in Teutoburg. Hermann greift zweimal entscheidend ins Spiel ein: einmal, indem er die weitere Klarlegung der Sachlage bei Thusneldas Rettung abbricht, sodann da, wo er dem Legaten die Begleitung seiner Gattin anbietet. — Die beiden Handlungen, die man in der „Hermannsschlacht" unterscheiden kann, treten schon im ersten Aufzug deutlich auseinander; nennen wir sie nach ihren Trägern die Hermann- und die Thusnelda-Handlung. Zugleich aber zeigt es sich, daß diese beiden Handlungen nicht gleichberechtigt sind, sondern daß die letztere nichts als eine vom Stamm der Haupthandlung abgezweigte Nebenhandlung ist; denn Hermann, der Träger der Haupthandlung, erscheint eben durch sein zweimaliges Eingreifen als der, der auch die Nebenhandlung leitet. Es ist schon hier klar, daß die Beziehung, die Thusnelda zu Ventidius unterhält, ein Mittel in der Hand Hermanns ist.

Die Haupthandlung setzt in der ersten Szene mit einer lebendigen Zustandsschilderung ein. Gleich die ersten Worte lassen das Kritische der Lage Germaniens in aller Schärfe erkennen. Zugleich wird die Spannung auf den erregt, zu dem sich die Fürsten als „dem letzten Pfeiler" im allgemeinen Sturze geflüchtet haben. Die dritte Szene ist, technisch angesehen, eine der eigenartigsten dramatischen Szenen. Die Handlung der Szene ist — die Ablehnung des Bündnisantrags der Fürsten durch Hermann. Verfolgen wir die Bewegungslinie der Szene! Hermann schickt sich zu behaglichem Genießen der Ruhe nach der Jagd an. Auf Wolfs feurige Anrede (o Hermann!) erwidert er mit keiner Silbe, Thuiskomars beredte Darstellung des von den Römern an ihm verübten Treubruchs beantwortet er mit einer gleichgültigen Bemerkung; ebenso hat er auf die Schilderung der Zwangslage, in der er selbst sich befindet, nichts als die einfache Bestätigung: „Gewiß, da siehst du richtig". Die direkte Frage nach seinem Entschluß beantwortet er mit der Erklärung, er sei bereit, den Varus in sein Land aufzunehmen. „Zu welchem Zweck?" fragt man ihn; er gibt einen Zweck an, den er in Wahrheit gar nicht hat. Als ihn Thuiskomar aus dieser Stellung vertreibt, erklärt er zunächst sehr paradox, er bezwecke nichts, als dem Römerkaiser zu erliegen; fügt dann aber hinzu, daß es mit Ruhm geschehen solle. Mit dieser Erklärung verbindet er die Ablehnung des Bündnisses. Einem geringschätzigen Urteil über seinen „Zweck" begegnet er mit einem Urteil über die geringschätzig Urteilenden und markiert dann seinen Standpunkt noch einmal mit aller Bestimmtheit: „Allein muß ich in solchem Kriege stehn, verknüpft mit niemand als nur meinem Gott." Thuiskomar zweifelt, ob man wirlich unterliegen müsse; Hermann zeigt ihm die Unmöglichkeit eines Sieges in der Feldschlacht. Dem falschen Schluß aber, als wolle

er sich widerstandslos ergeben, begegnet er mit der muntern Erklärung, er werde alles daransetzen, um alles mit Ruhm zu verlieren. Die erneute Frage aber, ob es denn keine Hoffnung auf Sieg gebe, beantwortet er mit der abermaligen Erklärung seiner Hoffnungslosigkeit und mit genauerer Erklärung über die Art und Weise, wie er sich besiegen lassen wolle. Erst der Spott der Fürsten bringt ihn zu der Erklärung, auf seinem Wege hoffe er einst noch — bis Rom zu kommen. Der Freude Wolfs und der anderen über diese Erklärung macht er schnell mit der Forderung ein Ende, daß sie alles drangeben müßten, wenn er ihr Mann sein solle. An dieser Forderung wird die Gesinnungsweise der Fürsten offenkundig, und Hermann bricht die Verhandlung mit ihnen ab.

Das Eigentümliche des hier beschriebenen Gangs der Handlung besteht darin, daß Hermann die Fürsten durch Verdeckung seiner wahren Absichten sich fernzuhalten sucht. Nach und nach erst gibt er die einzelnen Stellungen auf, die er, um seinen Plan zu verbergen, eingenommen hat. Nachdem Hermann Anfangs den Versuchen der Fürsten mit scheinbarem Nichtverstehen begegnet ist, will er zunächst den Anschein erwecken, als wolle er sich Rom ergeben; dann erklärt er, zwar kämpfen zu wollen, aber nur um zu unterliegen, mit Ruhm zu unterliegen, „nach einer runden Zahl von Jahren“; endlich läßt er den Schleier von seinen Siegeshoffnungen fallen (Stufen der Handlung). Das Ergebnis von Hermanns ganzem Manöver ist wichtig, denn erst die Ablehnung der bereits früher von ihm erhobenen Forderung benutzt er, um die fruchtlosen Verhandlungen abzubrechen. Warum aber treibt Hermann das Spiel mit den Fürsten? Offenbar ist es nicht seine Absicht, wirklich seine Pläne zu verbergen, da er seine Stellungen ohne irgend welchen Kampf aufgibt. Auch die Vermutung, er wolle die Geister prüfen, ist nicht zutreffend, kennt er sie doch bis in die Wurzel hinein. Der Zweck seines Tuns liegt nicht außerhalb dieses Tuns; sein Tun ist ihm Selbstzweck, es ist ihm ein Spiel. Einen Zweck hat er mit diesen Fürsten nicht zu verfolgen, drum vergnügt es ihn, mit denselben zu spielen. Der Gang der Szene hat etwas sehr Behagliches, da Hermann sich mit großer Ruhe von einer Stellung auf die andere zurückzieht. Die eigentliche Entscheidung fällt sehr schnell am Ende der Szene; bei derselben handelt Hermann selbst ohne alle Erregung, da er schon vor der Unterredung entschlossen war, die Bundesgenossenschaft der Fürsten abzulehnen.

In keiner der drei Szenen ruft das Spiel ein kräftiges, sich weiter entwickelndes Gegenspiel hervor: die Auseinandersetzung zwischen Dagobert und Selgar wird durch Thuiskomars Dazwischentreten schnell abgebrochen; ebenso bricht in der 2. Szene Hermann das Gespräch zwischen den germanischen Fürsten und den Römern ab, noch ehe es sich entzündet. Daß es endlich in der 3. Szene nicht zu einem kräftigen Aufeinanderwirken kommt, erklärt sich hauptsächlich aus dem Spielenden in Hermanns Tun.

Von den handelnden Personen beherrscht Hermann unser Interesse. Das eigentliche „Pathos“, die Leidenschaft seiner Seele, ist die Freiheit;

in der Leidenschaft für die Freiheit haben wir den Mittelpunkt der ganzen Persönlichkeit, das sittliche Grundmotiv seines Handelns. Für dies Gut verlangt er von den Fürsten und vermutlich — so viel moralischen Kredit gewähren wir ihm — auch von sich selbst die Hingabe alles Besitztums. So kündigt er sich als einen Menschen an, der alles an eins setzt, und zwar an ein ideales Gut. Die geistigen Kräfte, die er in den Dienst der Idee stellen kann, erscheinen als bedeutend: vor allem leuchtet sein eindringender Scharfblick hervor: er weiß genau, wes Geistes Kinder die germanischen Fürsten sind; er durchschaut auch die Natur des römischen Volkes, täuscht sich über die kriegstechnische Überlegenheit des römischen Heeres nicht usw. Als Form seines Handelns erscheint zunächst Schlauheit; derselben verdankt er es, wenn Varus seinem Lande bisher fern geblieben ist; daß er mit Ventidius etwas im Sinn hat, ist nicht zu verkennen, man wittert einen schlauangelegten Plan.[1] Die deutschen Fürsten behandelt er spielend (1. Sz.), das Zeichen eines überlegenen Geistes; das bei diesem „Spiel" angewandte Mittel der Verstellung handhabt er mit souveräner Sicherheit. Im Gegensatz zu Hermann stehen die anderen germanischen Fürsten: während jener von der seine Seele regierenden Leidenschaft für die Freiheit beherrscht wird, sind sie kleine Seelen; während jener für die Idee handelt, ist es ihnen um die Sachen zu tun. Sie sind Egoisten, und zwar sehr kurzsichtige, kleinliche Egoisten, die Roms Politik nicht durchschauen. Nur Wolf ragt über die andern empor, doch klebt auch er noch am Besitz und vermag sich nicht dahin zu schwingen, wo Hermann mit freier Seele steht. Thusneldas Tun ist noch zu wenig durchsichtig, doch muß man vermuten, daß sie mit Ventidius spielt. Von dem Charakterbilde des Ventidius sieht man erst wenige Striche; deutlich erkennt man den galanten Römer.

Die Situation, in der sich Germanien beim Beginn der Handlung befindet, mußte als durchaus kritisch bezeichnet werden. Auf der einen Seite die römische Weltmacht, auf der anderen die deutschen Fürsten, teils schon unterworfen, teils der Unterwerfung nahe, teils, soweit sie noch nicht unterworfen sind, uneins untereinander; auf der einen Seite die ränkesüchtige, schlauberechnende, rücksichtslose römische Staatsweisheit, die mit ihrem Grundsatze: „divide et impera" Keil für Keil zwischen die germanischen Stämme treibt, auf der anderen die kurzsichtige, egoistische Politik der Stammesfürsten, die nur den augenblicklichen Gewinn im Auge hat. So spitzt sich alles zu der Frage zu: „Kann Hermann dem Vordringen Roms Halt gebieten?" Auch seine Lage ist kritisch: er muß die Römer in sein Land aufnehmen, um sich vor Marbod, der ihn tributpflichtig machen will, zu schützen; eben diesen Marbod aber statten die Römer heimlich mit Machtmitteln zu seiner Unterwerfung aus. In Summa: Die Situation ist derartig zugespitzt, daß die Entscheidung über Germaniens

[1] Wie sehr Hermann den Ventidius beobachtet, geht aus der „Zerstreutheit" hervor, mit der er auf Selgars Frage (1. Sz.) antwortet.

Schicksal bald fallen muß. Die Situation zeigt mithin die Spannung, welche das Drama verlangen muß.

Was die formale Seite, die Darstellung, betrifft, so geschieht die Exposition der Charaktere, der Stimmungen, der Zustände in lebendiger Handlung; nirgends findet sich ein unlebendiges Erzählen oder Schildern. Man beachte beispielsweise die Art und Weise, wie man das Bild der politischen Lage bekommt. Gleich der Anfang ist charakteristisch: den Überblick über die Lage gibt Wolf in der Stimmung völliger Verzweiflung: wie berechtigt erscheint die Zusammenfassung der Momente in seinem Munde, da sie seine Stimmung erklären soll! Oder: die Gesinnungsweise eines Thuiskomar lernen wir aus seiner Klage und später aus seiner Selbstanklage kennen, die Streitsucht der Fürsten aus dem Ausbruch des Streits zwischen Dagobert und Selgar usw. Die wesentlichen Momente in der Lage Hermanns schildert Thuiskomar, um auf Hermann einzuwirken, die Schilderung ist also dramatisch verwertet.

Das eigenartige Verhältnis zwischen Hermann und Thusnelda auf der einen, Ventidius auf der anderen Seite führt uns der Dichter zuerst in einer Situation vor, die bezeichnend genug ist, um das Spiel des Fürstenpaars ahnen zu lassen. — Hermann wird uns zuerst bekannt durch Wolf und zwar als „der letzte Pfeiler" im allgemeinen Sturz; zugleich allerdings wird ein Zug von ihm berichtet, der berechtigte Zweifel an jener summarischen Charakteristik aufkommen läßt: er „verhöhnt" die Fürsten, indem er sie „spielend" in seine Forsten führt. Die Erklärung seines Tuns, zugleich eine lebendige Anschauung von seinem „Spielen" gibt die 3. Szene. In der letzten Szene sieht sich der Zuhörer fortwährend genötigt, seine Meinung über den Charakter Hermanns zu ändern, bis er am Ende plötzlich den innersten Kern dieses Charakters erblickt. Scharf und deutlich hebt sich jetzt das Charakterbild Hermanns von dem der anderen germanischen Fürsten ab (Wirkung des Gegensatzes und der Vereinzelung). Man beachte auch, wie der Dichter Äußerliches zur Darstellung innerer Verhältnisse benutzt; z. B. ist es bezeichnend für die Stimmung Wolfs, daß er sich auf den Boden wirft (1. Sz.); ingleichen kennzeichnet es die Stellung, die sich Thusnelda zu Ventidius gibt, wenn sie ihn „aufführt" usw. — Auf eins muß noch besonders aufmerksam gemacht werden. Im I. Aufzuge wie auch späterhin läßt Kleist seine Leser im Ungewissen über manches, was erst im weiteren Verlaufe sich aufklärt. Er macht den Zuschauer nicht zu seinem Vertrauten; er gewinnt dadurch den Vorteil, denselben auf die weiteren Enthüllungen gespannt zu machen; freilich muß er den Nachteil mit in den Kauf nehmen, daß der Zuschauer öfters unsicher wird.

Der Dialog ist infolge der geringen Energie des Gegenspiels nicht gerade dramatisch; nur an wenigen Stellen zeigt sich statt der sonstigen Ruhe beim Wechsel von Rede und Gegenrede größere Lebhaftigkeit; man beachte besonders die beiden Stellen in der 3. Szene, wo eine von Hermann gegebene Erklärung ein lebhaftes Fragespiel hervorruft (Brechung des Verses).

Die Sprache verrät bei den germanischen Fürsten, namentlich bei Hermann, besonders nach gelegentlichen Anspielungen zu urteilen, einen hohen Bildungsgrad der Redenden; siehe gleich das erste Bild, das Wolf gebraucht, ferner Hermanns Anspielung auf Porus usw. — wenn aber der Redenden, dann auch jedesmal der Hörenden, bei denen die Redenden volles Verständnis voraussetzen. Eine Differenzierung der Sprache nach dem Charakter der Sprechenden ist nicht erkennbar. — Ein Kennzeichen der Sprache ist die nicht geringe Zahl von Gleichnissen, die zum Teil von hoher Schönheit sind; namhaft gemacht sei z. B. das Gleichnis, mit dem der Aufzug eröffnet wird, oder die Vergleichung der hadernden Fürsten mit den streitenden Hirten oder der Vergleich, in den Wolf sein Verlangen nach Vernichtung des Römerheeres kleidet; letzterer Vergleich ist für Kleists Gleichnisweise kennzeichnend: er zeigt seine Neigung, einmal das wirklich Geschehende als Gleichnis zu verwerten, anderseits ein Gleichnis durch eine Reihe von Punkten hindurchzuführen. Als eine Besonderheit der Sprache wird besonders dem, der zum ersten Male ein Kleistsches Drama liest, die häufige Trennung zusammengehöriger Worte und Satzteile durch ein oder mehrere Worte auffallen. Vergl. oben S. 160; s. auch Zürn a. a. O. S. 165, wo sich Zusammenstellungen finden. Für den Versbau ist die große Zahl von Versen charakteristisch, welche nicht die Normalzahl von fünf Hebungen haben, sondern mit einer, ja sogar mit zwei darunter bleiben oder darüber hinausgehen. Der Grund dieser Freiheit, die keinem andern Drama Kleists in gleichem Maße auch nur entfernt eigen ist, liegt m. E. nur in der Eile, mit der Kleist die Hermannsschlacht gedichtet hat.

II. Aufzug.

Die Gliederung des II. Aufzugs erinnert an die des ersten; die erste, für sich allein stehende Szene und die Szenen 9 und 10 trennt eine Mittelgruppe von Szenen; letztere gehört ebenso wie die mittlere Szene im I. Aufzuge der Nebenhandlung an, während die erste und die beiden letzten Szenen die Haupthandlung fortführen. In vollkommener Deutlichkeit tritt jetzt auch der Zusammenhang der Nebenhandlung mit der Haupthandlung heraus: Hermann ist der Regisseur, der im geheimen Thusneldas Spiel mit Ventidius leitet. Während man im I. Aufzug Hermann nur bei der Abwehr der Fürsten sah, zeigt ihn der II. Aufzug in voller Handlung: man sieht ihn jetzt bei der Arbeit für die Freiheit. — Die erste Szene führt mitten in die feierliche Audienz hinein, auf die bereits in I, 2 die Spannung hingelenkt war. Hermann entfaltet seine ganze Meisterschaft in der Verstellungskunst. Bei der Nachricht von Augustus' Angebot heuchelt er Freude und Bestürzung zugleich. Dem Andringen des Gesandten setzt er schwachen Widerstand entgegen, den er aufgibt, sobald ihn Ventidius eines Besseren belehrt. Bei seinem Rückzuge entwirft er selbst ein Bild seines Charakters, wie er es in der

Seele des Ventidius entstehen lassen will[1]). Ein Meisterzug ist es dabei, daß Hermann den Legaten in die Geschichte dieses seines Charakters einen Einblick tun läßt. — Anfangs hat Ventidius betont, wie unentbehrlich für Hermann die Hilfe Roms sei. Dann zeigt er ihm, daß er vor dem Entweder — Oder: mit Augustus oder mit Marbod stehe, und reizt ihn zugleich durch die Aussicht auf die Oberherrschaft über Germanien zum Bündnis mit Augustus. Hermann stellt sich, als empfinde er den Reiz einer solchen Machtstellung, wobei er nicht verfehlt, wieder zwei kräftige Striche an dem Charakterbilde zu tun, das er al fresco dem Legaten vormalt. Ihren wirkungsvollen Abschluß erreicht die Szene, indem Hermann die geforderte Hilfe gegen Marbod zusagt und als Vasall sich ganz der Gnade des Kaisers anheimgibt. Im schärfsten Gegensatz zur ersten Szene stehen die beiden letzten: hier offenbart Hermann seinen wahren Willen und seinen wahren Charakter. Hat er sich in der ersten Szene zum Scheine mit den Römern gegen Marbod zu dessen Vernichtung verbunden, so trifft er jetzt Anstalten, sich mit Marbod zur Vernichtung der Römer zu verbünden. Hat er sich dort als einen unkriegerischen Fürsten geschildert, dem keine Kriegslorbeeren blühen, so teilt er hier einen bei aller Einfachheit genialen Plan mit. Mit Ehrgeiz und Neid verfolgte der Hermann der 1. Szene den Marbod, der wahre Hermann unterwirft sich ihm in Ehrfurcht.

Die Haupthandlung rückt in unserem Aufzuge durch den Entschluß, den Hermann faßt und den er alsbald auszuführen beginnt, um einen entscheidenden Schritt vor. Dieser Entschluß ist seine Unterwerfung unter Marbod. Nachdem die Legionen des Varus ihm so nahe auf den Leib gerückt sind, ist ihm nur das Entweder — Oder einer Unterwerfung unter Rom oder unter Marbod geblieben. Er unterwirft sich jenem zum Schein, diesem in Wirklichkeit. Zugleich tut er den weiteren Schritt, für den jener erste die Vorbedingung ist: er entwirft den Plan zur Vernichtung der römischen Legionen. Dieser Plan verkehrt den Plan des Varus in sein Gegenteil: in beiden Plänen soll ein Heer von zweien erdrückt werden; nach dem Plane des Varus das Heer Marbods, nach dem Plane Hermanns das Römerheer. Der Entschluß Hermanns überrascht, da man in keiner Weise darauf vorbereitet war. — Die Mitteilung des Vernichtungsplanes, den Hermann gegen Varus geschmiedet hat, erregt lebhafte Spannung auf das Nahebevorstehende. Man hat den Eindruck, als wenn ein Uhrwerk aufgezogen wird, das in einem bestimmten, genau berechneten Augenblick zum Schlage ausholen muß.

Klarer als bisher expliziert sich im II. Aufzuge die Nebenhandlung. Die Stellung, welche die drei hauptsächlich beteiligten Personen, Hermann, Thusnelda, Ventidius, im Spiel einnehmen, wird im ganzen deutlich; die

[1]) Dem Zwecke, den Legaten über die wahre Natur Hermanns zu täuschen, dient auch der prächtige Schmuck des Audienzzeltes; selbst die Wände müssen mittäuschen helfen.

letzten Absichten des Legaten sind allerdings nur zu erraten; auch wird die Natur des Gefühls, das Thusnelda gegenüber dem Legaten beseelt, bis in seinem letzten Grunde noch nicht durchsichtig. Hermann hat bislang seine Gattin nur als ein Werkzeug in seiner Hand, als eine Puppe, die er nach seinem Willen agieren lassen kann, angesehen. Jetzt stößt er auf ihr Widerstreben: „Laß mich," sagte sie ihm, „mit diesem Römer aus dem Spiel!" Die Quelle ihres Widerstrebens ist Mitleid mit dem verhöhnten Jüngling (2. Szene). Hermanns Mahnung bringt sie allerdings doch wieder so weit, daß sie das täuschende Spiel fortsetzt (5. Szene, Anfang). Als ihr dann aber Ventidius in leidenschaftlicher Sprache seine leidenschaftlichen Gefühle bekennt und mit heißem Werben ein Zeichen ihrer Gunst ihr abzuschmeicheln sucht, erwehrt sie sich seiner und bricht sein Werben durch einen Blick ab, in den sie ihre ganze Frauenwürde legt. Was Ventidius nicht von dem guten Willen der Fürstin erlangt hat, nimmt er ihr mit listiger Gewalt. Der zornigen Erregung Thusneldas über dies Tun begegnet Hermann mit spielender Ruhe. Auf den entrüsteten Bericht über die leidenschaftliche Bitte des Legaten antwortete er mit der Frage: „Du gabst sie ihm?" (sc. die Locke); auf die zornige Erzählung vom Raub der Locke hat er nichts als die humorvolle Entgegnung, man müsse froh sein, daß Ventidius nur die eine Locke genommen habe. — Als dann Thusnelda von neuem und zwar in „strengem" Ton die Forderung stellt, sie mit dem Legaten aus dem Spiel zu lassen, hält er aus ihrer Rede das eine Wort „entflammen" fest, um ihr die Voraussetzung ihrer Forderung, den Glauben an des Ventidius Liebe, zu zerstören. Allein Thusneldas Glaube bleibt gegen allen Zweifel fest, trotzdem er mit schonungsloser Schärfe ausgesprochen wird; ihres Gatten Meinung ist ihr nichts als eine unberechtigte Schlußfolgerung. Hermanns Erklärung, in drei Tagen solle ihr der Legat nicht mehr zur Last fallen, läßt wie ein Blitz erkennen, daß sehr Ernstes im Werke ist.

In der Haupthandlung entfaltet sich das Gegenspiel mit nur geringer Kraft; denn in der ersten Szene ist Hermanns Widerstand gegen die Pläne des Legaten nur ein schwacher Scheinwiderstand; bald kommt er dem Spiel des Legaten bereitwillig entgegen. In der letzten Szene aber handelt sich es nur um die Auseinandersetzung des fertigen Plans; man sieht nicht werden, sondern hört vom Gewordenen. Das Hauptinteresse richtet sich nicht auf das, was geschieht, die Handlung, sondern auf die Charaktere, und zwar in erster Linie auf Hermann. Lebhafter, dramatischer gestaltet sich die Nebenhandlung. Hier besitzt schon das Spiel (in Sz. 5 fg. das Werben des Ventidius, in Sz. 8 die Auflehnung der Thusnelda) einen erregteren Pulsschlag, und auch das Gegenspiel tritt in der Weigerung Thusneldas und in Hermanns erst heiterem, dann ernstem Gebaren kräftig heraus; doch fehlt auch in der Nebenhandlung ein schärferes Aufeinanderprallen von Gegensätzen.

In Hermanns Charakterbild treten die im I. Aufzuge mehr

nur angedeuteten Züge in scharfer Modellierung heraus. Die Kraft der ihn beseelenden Leidenschaft für die Freiheit ermißt man daran, daß sie Hermann dazu vermocht hat, sich dem Marbod zu unterwerfen, eine Tat, die um so höher angeschlagen werden muß, als Hermann ein geborener Herrscher ist. Ebenso erkennt man die Wirkung der allbeherrschenden Leidenschaft in der Rücksichtslosigkeit, mit der er seine beiden Kinder in den Dienst seines Plans stellt. Die Leidenschaft gibt ihm die Herrschaft über sich selbst. Als eine Herrschernatur legitimiert sich Hermann vor allem durch den durchdringenden Scharfblick für Personen, Verhältnisse, Lagen; den Geist des römischen Volkes, die letzten Absichten des Augustus, den Charakter des Ventidius, des Marbod und der Thusnelda durchschaut er und richtet nach seiner Kennknis, sorgfältig rechnend, sein Handeln ein. Auch sein Plan zur Vernichtung der Legionen des Varus nimmt sich aus wie ein Rechenexempel. Und doch ist er keineswegs gemeint, alle Zufälligkeiten berechnen und wegrechnen zu können: er weigert sich, die entscheidende Antwort an Marbod mehreren Boten zu übertragen, weil er auf den Beistand der Götter vertraut. Derselbe Mann, der sonst ganz und gar kühler Rechner ist, erscheint hier als ein gläubiger Mensch, der in der ihm von Luitgar angesonnenen Sendung mehrerer Boten eine Versuchung der Götter sieht. Es handelt sich hier nicht um den zuversichtlichen Glauben an die Gunst einer höheren, das Schicksal wirkenden Macht, wie ihn Cäsar in dem bekannten: „Du trägst den Cäsar und sein Glück" bekundet, sondern um die demütige Erkenntnis, daß auch der klügste Rechner der Gunst der Götter nicht entbehren kann. Die Mittel, die Hermann zur Durchführung seiner Zwecke benutzt, sind schonungslos. Er schont sich nicht, denn er wagt seine Kinder als Bürgen der Wahrheit; er schont sein Weib nicht, denn er fordert von ihr ein Spiel wider ihren Willen und versucht schonungslos ihren Glauben an des Ventidius Liebe zu zerstören; er schont aber vor allem seinen Gegner, den Ventidius, nicht, dem gegenüber er sich ohne alle Bedenken trotz des noch bestehenden Friedenszustandes ein raffiniert falsches Spiel gestattet, indem er ihn in meisterhafter Verstellung über seine Absichten und seinen Charakter täuscht. Über Thusneldas Gefühl lagert im II. Aufzuge noch ein Halbdunkel; es muß sich noch zeigen, ob die tiefste Wurzel ihrer Empfindung für Ventidius nur Mitleid mit dem leidenschaftlich Liebenden ist. Ebenso bleibt der Untergrund von Ventidius' Handeln und Sinn noch dunkel; allerdings begegnet man seinen Enthüllungen über „Roms Absichten mit Deutschland", über die felsenfesten Grundsätze des Senats und Volks mit berechtigtem Zweifel; ob man sich aber durch den leidenschaftlichen Wortstrom seiner Rede von der Wahrheit seiner Empfindungen für Thusnelda überzeugen läßt, oder von vornherein sie anzweifelt, hängt vor allem davon ab, ob man das hingeworfene Wort von dem „Geschäft" für Livia genügend beachtet und auf das folgende bezieht. Die drei Hauptpersonen unseres Aufzugs sind bemüht, über sich zu täuschen; aber während Ventidius von Hermann, Thusnelda von Ventidius getäuscht

wird, durchschaut Hermann sowohl das politische wie auch das persönliche Tun des Ventidius.

Der Einblick in den Zustand Germaniens, den unser Aufzug gewährt, erhöht den Eindruck, den bereits der I. Aufzug hinterließ: Germaniens Schicksal wird in der Wage des Weltgerichts gewogen. In schlauem Ränkespiel hat Rom die beiden großen germanischen Vormächte, den Staat Hermanns und den Marbods, gegeneinander gereizt und voneinander ferngehalten, getreu seinem alten Grundsatze: „divide et impera". Jetzt schickt es sich an, mit Hilfe der einen Macht die andere niederzuwerfen. Aber es stößt bei diesem Versuche auf einen Widerstand, an dem sein Plan und seine Legionen zerschellen: Hermanns politischer Weitblick wird durch keine römischen Vorspiegelungen und keine Eifersucht getrübt; er erkennt das letzte Ziel der römischen Politik und ist patriotisch und opferfreudig genug, um durch seine Unterwerfung die Freiheit Germaniens zu retten.

Otto Ludwig behauptet in den „Shakespearestudien" im Gegensatz zu Aristoteles, die Charaktere und nicht die Handlung seien die Hauptsache im Drama; die Handlung ist ihm nur „die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters" (S. 476). Er will im Drama vor allem Darstellung von Zuständen, „das Tathandeln" soll ein Symptom des inneren Zustandes sein. Darum fordert er „prägnante Ausdrücke", „prägnante Situationen", „prägnante Zustandsbilder". Offenbar sind diese Sätze in ihrer Allgemeinheit falsch und eine Verkennung des Dramatischen in seiner Eigenart. Aber sie geben eine gute Charakteristik von Dramen nach dem Typus der „Hermannsschlacht". Die einzelnen Tathandlungen, namentlich die Hermanns, werden für Kleist der Anlaß, die Charaktere zu entfalten; vergl. bereits I, 3. Eine prägnante Situation, an der und in der Kleist den Charakter Hermanns entfaltet, ist in unserem Aufzuge vor allem die Lage, in die ihn der Einmarsch der Legionen und der Plan des Varus versetzt; ebenso kann man mit diesem Namen die Situation bezeichnen, in die Hermann durch den Antrag des Legaten (Sz. 1) versetzt wird. In beiden Situationen expliziert sich der Charakter Hermanns. In der letzten Szene ist es, als wenn ein verhüllender Vorhang nach und nach von einem Bilde weggezogen wird. Eine Folge davon, daß der Dichter sein Interesse vor allem der Entfaltung der Charaktere zuwendet, ist es, wenn öfter die Beweggründe einer Person ganz oder teilweise unklar bleiben. Indem der Dichter das Rätsel hier und da nicht löst, spannt er den Zuschauer auf die Lösung durch die weitere Enthüllung. Eine andere Folge ist eine gewisse Gleichgültigkeit des Dichters gegen den dramatischen Charakter der Enthüllungsszenen. So ist z. B. in unserem Aufzuge die Handlung, welche dem Dichter vor allem die Gelegenheit zur Entfaltung von Hermanns Charakter gibt, die Erzählung von dem, was er dem Marbod schriftlich mitteilt, also eine Handlung von nicht gerade spezifisch dramatischem Charakter. In lebhafter Handlung entfaltet sich Thusneldas Zustand.

Der Dialog spiegelt die Natur des Spiels und Gegenspiels wieder. Für die Audienzszene ist die Länge, welche Rede und Gegenrede durch die ganze Verhandlung hin haben, sehr bezeichnend; einmal kommt durch diese Länge die Feierlichkeit der Audienz zum Ausdruck, die ein Unterbrechen verbietet, anderseits malt diese Länge aber auch die innere Ruhe der Spielenden: jeder geht seinem Zweck nach, ohne vom Gegner eine Durchkreuzung zu fürchten. Man beachte besonders die Behaglichkeit, mit welcher Hermann das Charakterbild zeichnet, das Ventidius von ihm gewinnen soll, und die Ruhe, mit der Ventidius, seines Erfolges sicher, Hermanns Anschluß an Rom herbeizuführen sucht. In dem ganzen Zwiegespräch ist keine Stelle, an der aus der Form der Rede eine wirkliche Erregung der Sprechenden zu erkennen wäre. Die Lebhaftigkeit, mit der sich Hermann am Schluß der Szene Rom unterwirft und Ventidius die Unterwerfung annimmt, macht den Eindruck des Studierten.

In der letzten Szene entwickelt Hermann in ruhiger Darstellung seinen Plan; die Zwischenreden der beiden andern beeinflussen an keiner Stelle den Gang der Darstellung; sie sind wenig mehr als Pausenausfüllungen zwischen den einzelnen Abschnitten der Darstellung. Durch diese Behandlung des Dialogs bekommt die Szene einerseits etwas Eintöniges, doch charakterisiert der Dichter anderseits auch damit den Plan Hermanns als eine überlegene Geistestat, der gegenüber denen, die ihn mitgeteilt erhalten, nichts übrig bleibt als Schweigen und staunendes Bewundern.

In dem kurzen Gespräch zwischen Hermann und Thusnelda (3. Szene) malt der Dichter die Hast des Gesprächs durch die Kürze der Rede und Gegenrede, durch die Fragen und Ausrufe[1]) sowie durch das Abbrechen und Unterbrechen der Rede. In der fünften Szene sucht Ventidius sein „Geschäft" mit immer leidenschaftlicher sich gebärdender Beredsamkeit zum Abschluß zu bringen. Die kurzen Einreden Thusneldas sind Hindernisse, über welche der Strom der Beredsamkeit leicht hinwegschäumt. — An dem Dialog zwischen Hermann und Thusnelda ist der Wechsel in dem von Hermann angeschlagenen Gesprächston eigentümlich; nachdem er zunächst dem Ernst der Gattin mit Scherz begegnet ist, geht er dann in einen ernsten Gesprächston über.

Charakteristische Färbung zeigt besonders die Sprache des Ventidius und die Sprache Hermanns: die des Ventidius vor allem im Gespräch mit Thusnelda, die Hermanns in der letzten Szene sowie auch bereits in der Hauptszene mit Thusnelda. Ventidius' Sprache ist der Ausdruck anmaßlicher Leidenschaft; sie ist viel zu geschraubt und künstlich, als daß sie dem unbenommenen Ohre als der Ausfluß wahrer Leidenschaft erscheinen könnte. Die Sprache Hermanns in der 9. Szene ist durch Bestimmtheit, Klarheit und Knappheit ausgezeichnet; es ist, um des Dichters

[1]) Beachte namentlich die Häufungen; z. B.: „Dich aus dem Spiel? Wie? Was? Bist du bei Sinnen? Warum? Weshalb?"

eigenes Bild zu verwerten, als wenn ein Demantgriffel auf Erz schreibt. In dem Redeton, den Hermann seiner Gattin gegenüber anschlägt, fallen einmal die tändelnden Anreden: „Thuschen" und „mein Herzchen" auf; sie sind bezeichnend für die eine Seite seines Verhältnisses zu Thusnelda und für die eine Seite ihres Wesens (s. u.). Anderseits fällt auch ab und zu eine gewisse Derbheit in seiner Redeweise auf, und zwar ist dies da der Fall, wo sein dämonischer Haß gegen die Römer zu Worte kommt.

Von sprachlichen Einzelheiten seien nur die folgenden genannt: Ein echt Kleistsches Bild ist die Vergleichung des Marbod mit einer Lawine. Eine echt Kleistsche Konstruktionsweise ist die Aufreihung von vier Substantivsätzen mit „daß" (V. 50 fg.). — Eine sehr störende Abweichung von der gewöhnlichen Wortstellung enthalten die Worte: Glaub' nicht . . . ein Neffe werd' Augusts, sobald es nur erobert, in Deutschland als Präfekt sich niederlassen." Geradezu unmöglich ist die Wortstellung: „Man wird in Rom . . . die Löwen kämpfen, die Athleten lassen"; offenbar eine Spur der großen Eile, mit der Kleist gearbeitet hat.

III. Aufzug.

Die Gliederung des Aufzugs ist der Gliederung der beiden früheren Aufzüge im wesentlichen gleich; die Szenen, welche der Haupthandlung angehören, rahmen die zur Nebenhandlung zu rechnende 3. Szene ein. — Die beiden ersten Szenen zeigen Hermann unter den Seinigen, den cheruskischen Ältesten und Hauptleuten. Nachdem in der ersten Szene zunächst ein Frage- und Antwortspiel von der Art, wie es Kleist liebt, über die neue, durch den Einzug des Römerheeres geschaffene Situation im allgemeinen orientiert hat, sieht man Hermann in der 2. Szene bei der Arbeit, diese Situation für seinen Plan auszunutzen. Damit tritt die Haupthandlung in ein neues Stadium. Ablehnung des Bundes mit den germanischen Fürsten, Unterwerfung unter Marbod, Aufreizung der Cherusker, das sind die drei Akte Hermanns, mit denen die drei ersten Aufzüge uns bekannt machen. Neben dieser Reihe der Handlungen läuft die Reihe der Handlungen, mittels deren er die Römer täuscht.

Das Mittel, mit dem er seine Cherusker, „die deutschen Uren", aufreizen will, ist zunächst die Vergrößerung der ohnehin großen Übeltaten der Römer durch übertreibendes Gerücht, sodann ein Tun, das den Römern zur Last fallen soll. Indem Hermann von dem Befehl, durch das Gerücht die Schandtaten der Römer noch schändlicher erscheinen zu lassen, zu dem Befehl fortschreitet, daß in römische Tracht gekleidete Cherusker den Heerweg der Römer durch Brand und Plünderei bezeichnen sollen, enthält die zweite Szene eine Steigerung gegen das Ende hin. Aber auch unter den drei Bekenntnissen besteht eine wirksame Steigerung: der erste meldet von einem Angriff auf das Eigentum, der zweite von einem solchen gegen die Person, der dritte von einem Angriff auf ein Heiligtum der Götter.

Die äußere Anlage der dritten Szenengruppe ist, verglichen mit der überaus schlichten Anlage, die Kleist bisher in der „Hermannsschlacht“ seinen Szenen und Szenenfolgen gegeben hat, etwas weniger einfach, insofern Kleist innerhalb der 5. und 6. Szene mehrere Handlungen parallel nebeneinander hergehen läßt (Parallelhandlungen). Während Hermann mit den deutschen Fürsten im Gefolge des Varus redet, führen Varus und Ventidius im Hintergrunde ein Gespräch; auch während der Unterhaltung zwischen Thusnelda und den Römern bleibt dies Gespräch unhörbar. Als aber das Römerheer einzuziehen beginnt, rückt der Dichter den römischen Legaten und den Oberfeldherrn in den Vordergrund; dann treten die beiden zu der Hauptgruppe zurück; aber noch einmal lösen sich zwei Personen, diesmal Varus und Hermann, zu vertraulichem Gespräch von den übrigen ab. Das Hauptinteresse in diesen Szenen gilt naturgemäß Hermann. Er setzt das Werk fort, an dem man ihn bereits im I. Aufzuge arbeiten sah, die Täuschung der Römer. Hat er bisher den Diplomaten Roms getäuscht, so täuscht er nun den Oberfeldherrn Roms; bei diesem Tun unterstützt ihn ahnungslos der durch Hermanns Spiel völlig geblendete Ventidius. Welch ein Gegensatz zwischen dem wirklichen Hermann, wie er in den ersten Szenen erscheint, und dem Hermann, wie er sich den Römern in den letzten Szenen darstellt! Dort vergrößert er die Verbrechen der Römer, hier weiß er sie mit der größten Milde aufzufassen. Hermann gleicht einem genialen Schauspieler, der mit solcher Meisterschaft ein Charakterbild herausarbeitet, daß dem Zuschauer Darsteller und Dargestellter zusammenfallen. Wiederum unterstützt er sein Trugspiel durch szenische Hilfsmittel; das große, mit Tigerfellen überdeckte Polster, der Wein, den Knaben reichen, helfen ihm den „Sybariten“, den „Perserschach“ zu zeichnen. Bis ins einzelne hinein ist sein Plan ausgeklügelt; so vergißt er absichtlich die rechtzeitige Begrüßung des Varus, um als ein Mensch zu erscheinen, der über seinem Weibe alles vergißt. Als dann Varus die schlechte „Aufführung“ seines Heeres unumwunden eingesteht und scharfe Bestrafung in Aussicht stellt, hat er für die Taten der Römer die mildesten Ausdrücke — sie sind ihm unvermeidliche „Mißgriffe“ — für die Tat der Seinen aber den schärfsten Ausdruck („Rebellion“); ebenso wird er der Fürsprecher der Übeltäter. Im weiteren Verlauf des Gesprächs ist er, der vor kurzem noch die Vergehungen der Römer freudig begrüßt hatte, mit flehentlicher Bitte bemüht, den Anlaß zu Zwistigkeiten aus dem Wege zu räumen. Des Varus Entgegenkommen quittiert er mit dem unterwürfigen Wort: „Du überfleuchst, Quintilius, die Wünsche deines Knechts.“ Mit der geraden, arglosen Soldatennatur des Varus hat Hermann leichtes Spiel: nach wenigen Worten hat er des Römers „Herz“ gewonnen. So fällt denn die Charakteristik, die Ventidius von Hermann gibt („Er ist ein Deutscher“ usw.), auf wohlvorbereiteten Boden. Es ist, vom Standpunkt der Römer aus gesehen, eine tragische Ironie, daß Ventidius, der kluge Diplomat, der z. B. im Herzen seines Kaisers „prophetisch“ liest, in eben der Zeit den

Hermann für einen Charakter ohne Lug und Trug ansieht, in der dieser die Römer bereits listig durch seinen Plan umgarnt hat. Einen effektvollen Abschluß gibt Hermann seinem Spiel bei seinem Abgang („Holla, die Hörner!").

Das kurze Gespräch zwischen Hermann und den Fürsten bereitet auf die spätere Stellungnahme der Fürsten zur Sache Germaniens vor. Scharf ist der Gegensatz zwischen Fust und Aristan markiert; jener kämpfte in der Schlacht des Ariovist an Hermanns Seite und leidet unter dem Bewußtsein, sein Reich nur der Gunst des Kaisers zu verdanken; dieser blieb daheim und freut sich des Bewußtseins, immer „der Freund" der Römer gewesen zu sein.

Die Nebenhandlung spielt sich in unserem Aufzuge ohne Ventidius allein zwischen Hermann und Thusnelda ab. Um den Sinn der Szene zu verstehn, muß man festhalten, daß offenbar Hermann bereits im Besitz des von Ventidius an die Kaiserin geschriebenen Briefes und damit im Besitz des Mittels ist, durch welches er Thusnelda zu dämonischer Wut entflammen kann. Noch ist es nicht Zeit, den zündenden Funken in das Herz Thusneldas zu werfen, aber er untersucht gleichsam dies Herz auf seine Entzündlichkeit. Wie er das tut, beweist seine Kunst, die Geister zu erregen. Nach einem kurzen Vorspiel erreicht Hermann in der dritten Szene mit einer sehr geschickten Wendung sein Thema. Der erste Anlauf, den er nimmt, um Thusnelda gegen den Lockenräuber zu erregen, mißlingt allerdings zunächst, weil sie Hermanns Versicherungen, daß es die Römer mit ihren Kohorten und Ventidius mit seinen Künsten auf ihr Haar abgesehen hätten, für einen Scherz ansieht, den sie belacht. Aber sie kommt nicht los von dem in ihr Herz geworfenen Gedanken: sie verlangt genauere Auskunft über die Verwertung, welche die Römerinnen mit den deutschen Locken und Zähnen machen. Nun glüht in ihr Leidenschaft gegen die Räuber auf, und diese Leidenschaft steigert Hermann, der Meister in der Kunst, den Haß zu lehren, zu einem Ausbruch des Hasses gegen die „Menschenjägerei", ja bis zu dem Verlangen nach rächender Tat. — Am Ende des Gesprächs gewährt Hermann seiner Gattin einen Blick in seinen Plan, aber im nächsten Augenblick verwirrt er sie wieder mit absichtlich dunklen Redewendungen. — Unsere Szene ist das Präludium für das Hauptspiel in der 8. Szene des IV. Aufzugs.

Auch der III. Aufzug ist arm an spannender Handlung. Das Interesse ist wiederum der Entfaltung der Charaktere zugewandt. Der Dichter spannt nicht auf das, was geschehen wird, sondern auf das, was sich anläßlich des Geschehenden an den Charakteren offenbart. Erregt wird das Interesse besonders durch die Neuheit der Situation, die durch den Einzug der Römer geschaffen ist. Auch in unserem Aufzuge fehlen die Szenen, in denen Wille auf Wille, Kraft auf Kraft stößt. So gewiß, als Hermann wieder und zwar in den drei Szenengruppen die Hauptperson ist, kommt es zu keinem energischen Gegenspiel. Er lenkt Herz

und Sinn derer, mit denen er zu tun hat, nach seinem Gefallen. Widerstände findet er nicht in dem Willen, sondern nur in der mangelnden Einsicht der anderen.

Nach Ludwigs Meinung ist es nicht genug, daß man des dramatischen Helden Gesicht (seine geistige Physiognomie) kennen lernt; man muß auch seine Gesichter kennen lernen. Dafür sorgt Kleist im III. Aufzuge sehr reichlich: man lernt Hermann in seinem Verkehr mit seinem Vertrauten, dem Eginhard, und mit den Ältesten und Hauptleuten seines Stammes, ferner im Verkehr mit seiner Gattin, endlich im Verkehr mit Varus kennen; überall zeigt er ein anderes Gesicht. Nur Eginhard schaut das wahre Gesicht; den Römern gegenüber ist er ganz Maske, sein Weib sieht bald die wahren, bald die verstellten Gesichtszüge. Das früher gewonnene Charakterbild wird im III. Aufzuge vertieft und ergänzt. Ein Zug, der neu in das Bild eingezeichnet wird, ist Hermanns Kunst, den Haß zu erregen (2. und 3. Sz.). Vertieft wird u. a. der Eindruck, den seine Opferfreudigkeit im Dienste der Freiheit schon früher gemacht hat: die Leidenschaft für die Freiheit beherrscht ihn derartig, daß er die Botschaft von dem üblen Schalten der Römer in seinem Lande freudig begrüßt.

Eine neue Seite ihres Charakters, die in starkem Gegensatz zu den bisher an ihr herausgetretenen Eigenschaften steht, offenbart Thusnelda: der Ausbruch dämonischer Wildheit in der 3. Szene läßt einen Einblick in die dunkle Tiefe ihrer Natur tun. Man erkennt, unter dem oberflächlichen Wesen, das sie bisher gezeigt hat, gähnt ein Abgrund, aus dem dämonische Gewalten hervorbrechen können. Eben noch die gefallsüchtige Frau, die sich am Putztisch von einem Ventidius das Haar ordnen läßt, ist sie bald darauf ein leidenschaftlich hassendes Weib.

Varus, der Oberfeldherr, ist vom Dichter im leichten Gegensatz zu Ventidius, dem Diplomaten, gehalten. Während Ventidius die verborgenen Absichten der kaiserlichen Politik ergründet, kümmert jenen die Politik nicht; er erachtet es nicht als seines Amts, den Willen des Kaisers zu erspähen; er wartet des Befehls, um ihn dann getreulich auszuführen. Varus ist eine Soldatennatur, aber doch nicht ohne galante Formen. Bezeichnend für einen Römer ist seine Anschauung von Wodan, dem Zeus der Deutschen.

Bereits im II. Aufzuge mußte man die feierlichen Versicherungen beargwöhnen, die Ventidius wegen der politischen Ziele Roms in Deutschland abgab; jetzt zeigt es sich, daß Rom das Land Hermanns als erobertes Gebiet zu behandeln gedenkt. Des Ventidius Endzweck beim Lockenraub ist zwar noch nicht völlig aufgedeckt; man wird aber durch Hermanns fortgesetzte Anspielungen auf die richtige Spur gebracht.

Formales. Die Darstellung der Charaktere vollzieht sich in prägnanten Situationen. Zu diesen zählt z. B. der Einzug der Römer, anläßlich dessen sich Hermanns Charakter entfaltet, ferner die

Begegnung zwischen Ventidius und Varus, die dem Legaten Gelegenheit gibt, sich auszusprechen. Thusnelda, die man bisher in ruhiger Haltung und in einer mehr oberflächlichen Erregung kennen gelernt hat, stellt sich jetzt in einer Situation dar, in der ihre Natur tiefer aufgewühlt wird. — Der Zustand „Cheruskas" nach dem Einzug der Römer wird durch das Gespräch in der 1. Szene, durch die erregten Botenberichte und durch die Äußerung des Varus in lebendiger Weise zur Anschauung gebracht. — Von den Dialogen ist besonders zu erwähnen der zwischen Hermann und Thusnelda (3. Sz.). Es ist ein eigenartiger Gesprächstypus; man möchte sagen, das Fragezeichen sei charakteristisch für den Hauptteil der Szene. Dieser Typus wird sich bei solchen Gesprächen finden, in denen der eine der Partner von dem andern eine Reihe neuer und unerwarteter Dinge zu hören bekommt, die für ihn darum der Aufklärung bedürfen. Scharf heben sich aus der Fülle der Fragen die leidenschaftlichen Ausrufe Thusneldas ab. — Der Redeton ist besonders eigenartig in Hermanns Gespräch mit Varus. Wie untertänig ist hier seine Sprache! Wie geschickt sind hier die Ausdrücke gewählt, mit denen er sein Volk anklagt und das Römerheer entschuldigt! Wie malt er sein schwächliches Wesen in den Worten: „ . . . So bitt' ich, würd'ge diese Eichen, Quintilius, würd'ge ein'ger Sorgfalt sie!" Bemerkenswert ist auch die Schärfe und das Beißende in Hermanns Rede da, wo er zu Thusnelda von den Römern spricht (3. Szene). — Eine große sprachliche Härte, wieder ein Zeichen der schnellen Arbeit und des Mangels einer glättenden Überarbeitung, findet sich in der 1. Szene. Hermann sagt hier: „An Nahrung weder, reichlicher, wie der Italiener sie gewohnt, soll man's, noch auch an Met, an Fellen für die Nacht, noch irgend sonst, wie sie auch heiße, an einer Höflichkeit gebrechen lassen."

IV. Aufzug.

Der Bau des IV. Aufzugs weicht von dem der drei ersten Aufzüge durch die beiden ersten Szenen ab, die, zur Haupthandlung gehörig, neue Personen als Hauptspieler einführen. Daß diese Personen erst so spät und nicht im Spiel mit bereits bekannten Personen eingeführt werden, erinnert an das Kompositionsgesetz des Epos. Sieht man von den beiden ersten Szenen ab, so erhält man wieder dieselbe Anordnung wie in den früheren Aufzügen: die Szene der Nebenhandlung, eingerahmt von Szenen der Haupthandlung, nur daß der Abschluß der Nebenhandlung, die Erklärung Thusneldas, Rache an Ventidius nehmen zu wollen, in eine Szene, welche der Haupthandlung zugehört, hineinfällt. Durch diesen Entschluß bleibt die Nebenhandlung selbständig, um ihrer eigenen Katastrophe zuzulaufen, während sie dann, wenn Thusnelda den Ventidius mit den anderen Römern in Teutoburg hätte fallen lassen, in die Haupthandlung eingemündet wäre. So laufen die beiden Handlungen parallel nebeneinander weiter; wie über die römischen Legionen die Rache der Männer die Katastrophe heraufbringt, so über Ventidius die Rache eines Weibes.

In der Haupthandlung tritt fast ganz das Trugspiel zurück, das Hermann mit den Römern spielte; nur die kurze 7. Szene bildet die Fortsetzung dieses Zweiges der Haupthandlung. Hingegen werden die beiden anderen Zweige der Haupthandlung bis zu einem entscheidenden Punkte fortgeführt. Die Ausführung des Plans, den Hermann zur Befreiung Deutschlands ersonnen hat, wird durch den Entschluß Marbods, sofort gegen die Römer aufzubrechen, sowie durch den Aufbruch Hermanns soweit gefördert, daß die Katastrophe des römischen Heeres unvermeidlich, schicksalsnotwendig erscheint. — Ebenso gelingt es Hermann, seinen Stamm, an dessen Aufreizung man ihn im III. Aufzuge arbeiten sah, furchtbar zu erregen und zugleich die Brandfackel des Hasses in das übrige Germanien zu schleudern. In beiden Fällen ist die Handlung soweit geführt, daß man den Losbruch furchtbarer Gewalten in der nächsten Zeit erwarten muß. — Dasselbe gilt auch von der Nebenhandlung: die den Losbruch drohende Gewalt ist der dämonische Haß Thusneldas gegen Ventidius. — Dreimal also ist es Haß, der entflammt wird, und alle drei Mal entflammt ihn Hermann, in dessen Herzen der Herd des Hasses steht; nur daß bei Marbod der Haß erst losbricht, als die Flucht der ihn begleitenden Römer den Tatsachenbeweis für Hermanns briefliche Mitteilung gibt. In keinem der drei Fälle aber versucht Hermann etwa durch Überredung den Haß, wie er ihn beseelt, in die Seelen der anderen zu übertragen; er benutzt die Taten der Römer, um einen Haß zu entfachen, der zwar anders ist als der seine, aber ebenso wie der seine vernichtet. — Nach allen Seiten hin erreicht die Handlung in unserem Aufzuge Höhepunkte; sieht man von der Täuschung der Römer durch Hermann ab, die im III. Aufzuge die Höhe erreichte, so erscheinen die drei ersten Aufzüge im wesentlichen als eine Vorbereitung des IV.

In der Szeneneinheit, welche aus den beiden ersten Szenen besteht, liegt der Einschnitt da, wo Marbod, nachdem sein Ratgeber Attarin sein Mißtrauen gegen Hermanns guten Willen hat aufgeben müssen, den Entschluß zum sofortigen Übergang erwägt. Das Zustandekommen des Entschlusses wird verzögert durch ein neues Bedenken Attarins. Hat er Hermann vorher für einen böswilligen Betrüger gehalten, so hält er ihn jetzt für einen Betrogenen; er tut dies angesichts der bisherigen Politik Roms und der Anwesenheit der Patriziersöhne in Marbods Heere. Den Zweifel an Hermanns gutem Willen entkräftet die Anwesenheit der beiden Wahrheitszeugen, der Knaben Rinold und Adelhart, nachdem Marbod durch Prüfungsfragen die Identität der Knaben gegen Attarins Zweifel festgestellt hat. Der Zweifel Attarins an Hermanns gutem Wissen wird durch die Tatsache der Flucht des römischen Gefolges zu schanden; nun kommt es alsbald zu dem Entschluß, der das Schicksal der Römer herbeiführen muß.

Die zweite Szenengruppe umfaßt die 3.—6. Szene. In der ersten Szene ist Hermann auf der Suche nach römischen Schandtaten, mittels deren er den Haß in den Herzen der Cherusker entflammen könnte.

Das Ende der 6. Szene zeigt das Werk vollendet: „Germanien lodert". Ein Zufall hat ihm das Mittel in die Hand gespielt, dessen er zur Insurrektion seiner Cherusker bedurfte. Über den Szenen, in denen die Schandtat an Hally enthüllt, die Geschändete getötet und das Volk zum Verlangen nach Rache und Freiheit empört wird, liegt eine Stimmung, der düstern Fackelbeleuchtung vergleichbar, die während der Szene auf der Bühne herrscht.

Teutoburg liegt in stummer Ruhe. Da ertönt das immer mehr anschwellende und immer mehr sich nähernde Geräusch eines Auflaufs. Aus dem Stimmengewirr zuckt die vorwurfsvolle Frage des Greises an Wodan; man weiß, eine entsetzensvolle Greueltat ist geschehen. Die ausweichende Antwort der Mutter läßt ahnen, daß Unsagbares geschehen ist. Eine weitere Andeutung erhält man in der Meldung von der Strafe der Verbrecher, aus der man zugleich auf die Größe des Verbrechens schließen kann. Nun erscheint „die Person"; ein Blick auf die im unsichern Dämmerlicht Herangeführte, dann hüllt sie ein Schleier ein. Teuthold, der Vater, wird herbeigerufen. In die Seele des Ahnungslosen trifft wie ein Blitz die Kunde von dem, was an seiner Einzigen geschehen ist. Ebenso plötzlich zuckt in ihm der Entschluß auf, die Geschändete zu töten.

Wenige Worte unterrichten den herbeieilenden Hermann. Einen Augenblick übermannt ihn die Wehmut, dann bekennt er sich als den, der Rom vernichten kann und will, und befiehlt, die Leiche der Tochter zu zerstückeln und so ganz Germanien zur Rache zu werben. Das wie ein Naturlaut hervorbrechende Geschrei des Volkes bezeugt Hermann, daß er bei seinem Racheamte auf sein Volk rechnen darf. Wahrlich eine Szene von „großem Wurf" und „Shakespeareschem Gehalt" wie ihrer das deutsche Drama nicht viele hat (Brahm)! Es ist eine Volksszene voll gewaltiger, konzentrierter Leidenschaft!

Die letzte Szenengruppe (Sz. 7—10) stellt Hermanns letzte Handlungen vor seinem Aufbruche nach dem Teutoburger Walde dar. Der Schwerpunkt liegt in der 9. Szene. Die Absicht Hermanns bei seinem Auftreten in dieser Szene ist es, seiner Gattin alsbald den Brief des Ventidius an Livia einzuhändigen. Die ängstliche Frage seiner Gattin nach der Wahrheit des umlaufenden Gerüchts hindert ihn zunächst an der Ausführung seiner Absicht. Er hört aus ihren Worten ihre Angst um Ventidius heraus und zwingt sie nun, die Bitte um Verschonung dieses einen Römers auszusprechen, obwohl er den Brief in der Hand hält, der wie ein Zauberwort einen völligen Gesinnungswechsel in ihr hervorrufen muß. Erst nachdem Thusnelda durch ihre Bitte ihm ihre Neigung zu Ventidius bekannt hat, kommt er mit der nachlässigen Übergangsformel: „Doch, was ich sagen wollte" wieder auf den Brief zurück, der sie nun, nachdem ihre Herzensangst sie verraten hat, mit viel größerer Wucht als vordem treffen muß.

Krassus mit allen Römern solle sterben, so hatte Thusnelda in Teutoburg gehört. Das, was sie an dem Gerücht ängstigte, war, daß

also auch der eine, der ihr lieb war, sterben sollte. Aber sie wagt nicht nach diesem Einen zu fragen. Dreimal fragt sie, ob Krassus mit allen sterben solle. Das letzte Mal kommt sie der Frage, die ihr auf der Seele brennt, näher, indem sie die Gesamtheit der Todbedrohten in Gute und Schlechte einteilt. Noch enger ist der Kreis gezogen, wenn sie von „manchem“ spricht, dem Hermann Dank schulde. Am nächsten ist sie ihrer Frage, als sie von diesen letzteren einen einzelnen, einen Centurio, nennt. Die Antworten Hermanns müssen Thusnelda lehren, daß Hermanns ganzes Denken, Fühlen und Wollen von dem Verlangen nach Rache dämonisch beherrscht wird, ja daß dies Rachegefühl eifersüchtig die natürlichen Regungen der Dankbarkeit und der schonenden Liebe unterdrückt, ja im Widerstreit mit ihnen nur heftiger emporloht. Nachdem Thusnelda so die Gewißheit hat, daß auch Ventidius sterben muß, preßt ihr die Angst die Bitte um sein Leben aus. Hermann erhört diese Bitte und gibt noch nähere Anweisungen über die Art und Weise, wie Ventidius gerettet werden soll. — Hermann hatte bereits in den vorigen Aufzügen den Glauben seiner Gattin an die Redlichkeit des Ventidius und seiner Gefühle zu erschüttern gesucht; nun bricht ihr Glaube unter dem Keulenschlag der Tatsache plötzlich zusammen. Wie unempfänglich ihre Seele gegen allen Zweifel war, beweist ihr Verhalten bei dem Empfang der Mitteilung Hermanns. Er teilt ihr mit, wie die Locke in seine Hand gekommen ist; sie aber versteht so wenig, daß sie zunächst an zwei andere Wege denkt, auf denen die Locke in Hermanns Besitz gelangt sein könnte („Du hast sie dem Arkadier abgefordert?“ — „Ward sie gefunden?“). Auch im weiteren versteht die Ahnungslose „kein Wort“, bis sie endlich den Verrat des Ventidius schwarz auf weiß vor sich hat. Da preßt sich die in ihr jäh aufsteigende Leidenschaft in das Wort: „Ei, der Verfluchte!“ Aber noch einmal kehrt auf einen kurzen Augenblick der alte Glaube zurück: „Nein: ich las wohl falsch?“ Endlich sieht sie die Tatsache in ihrer ganzen Brutatität. — Erschütternd sind die Wirkungen der Erkenntnis. Die Fürstin mag die Sonne nicht mehr sehen, denn das Leben ist ihr verleidet; gegen die Einflüsterung Hermanns, der ihr in diesem Augenblick, wo ihre Seele tief aufgewühlt ist, den Rachegedanken in die Seele streuen will, ist sie taub, sie haßt alles, sogar den Gatten, sogar sich selbst. Es ist bei ihr der Augenblick eingetreten, in dem nach Schopenhauers Formel der Wille zum Leben sich gegen sich selbst kehrt.

Die letzte Szene bringt den Befehl Hermanns, der das Todesurteil über die Kohorten des Krassus bedeutet, seine Weigerung, Cheruska gegen Pästus schützen zu lassen, — eine Weigerung, welche die ideale Höhe der von ihm I, 3 ausgesprochenen Gesinnung betätigt — endlich den Entschluß Thusneldas, sich selbst zu rächen; dieser Entschluß erfüllt Hermann mit der stolzen Freude einer errungenen Sieges.

Überschaut man den ganzen Aufzug noch einmal unter dem Gesichtspunkt des Handlungsverlaufs, so erkennt man leicht, daß der

IV. Aufzug ungleich dramatischer als die drei früheren Aufzüge ist. Überall stößt man auf ausbrechende Leidenschaften, auf Entscheidungen, auf Spannungen, auf Überraschungen. Nur fehlen auch hier wieder Szenen, in denen Wille mit Wille kämpft und der Entschluß des stärkeren, siegreichen Willens das Ergebnis ist. Das Gegenspiel ist, wo es überhaupt vorhanden ist, so wenig energisch entwickelt, daß keine ernste Befürchtung aufkommen kann, das Spiel werde aus seiner Richtung verdrängt werden. In den Hallyszenen und in der Thusneldaszene handelt es sich nicht darum, daß Widerstände überwunden, sondern daß Kräfte ausgelöst werden. Die Spannung ist nicht sowohl auf eine Handlung gerichtet, die geschehen soll, als vielmehr auf die Empfindungen, die Geschehenes in den Gemütern auslöst. Das Dramatische dieser Szenen liegt einmal in der Verzögerung des Augenblicks, in dem die Betroffenen das Geschehene verstehn, sodann in der Leidenschaftlichkeit der erregten Empfindungen, endlich in den jähen Entschlüssen, welche aus der Erregung entspringen. Das Interesse, das der IV. Aufzug erweckt, ist wiederum in erster Linie charakterologisch; es ist vor allem der Entfaltung der Charaktere zugewandt. Besonders dramatisch ist die Verzögerung in der Thusneldaszene: das anfängliche Nichtverstehn Thusneldas erregt beim Zuschauer die stärkste Spannung auf den Moment, in dem sie versteht.

Der Charakter Hermann zeichnet sich überall in sehr scharfen Linien. Die Situationen unseres Aufzugs geben ihm Gelegenheit, sich auszuleben. Ungehindert spricht sich vor allem sein Haß gegen die Römer aus. Jetzt sieht man die dämonische Macht, die das große Gegenspiel gegen Roms dämonische Macht aufgenommen hat und führt. Bisher war der Haß Hermanns mehr latente, in seinem Herzen verschlossene Macht. Nun bricht er in Worten aus wie entfesselter Sturm. Der V. Aufzug wird die Taten dieses Hasses zeigen. Der Haß Hermanns ist bei aller Heftigkeit nichts aus dem Naturgrund seines Trieblebens Hervorbrechendes. Hermann will hassen. Der Haß ist sein „Amt“, sein Beruf, — eine Tugend; dieser Haß ist keine blinde Leidenschaft; dieser Haß ist, möchte man sagen, besonnen. Er beherrscht Hermanns Empfinden, aber nicht wie ein Usurpator, der sich die Herrschaft nimmt, sondern wie ein Herrscher, dem sie von einer höheren Gewalt gegeben ist, und der darum legitim herrscht. Die höhere Gewalt, die alle anderen Empfindungen dem Haß unterjocht, ist Hermanns freier, über sein Seelenleben souverän verfügender Wille. Dieser Wille unterdrückt jedes Gefühl, das die Wirksamkeit des Hasses irgendwie beeinträchtigen könnte, so z. B. das Gefühl der Liebe, der Dankbarkeit (9. Sz). Hermann will dem Haß von ganzem Herzen, von ganzer Seele, mit allen seinen Kräften gehören. Darum muß er jede Empfindung verfluchen, die ihn auch nur auf Augenblicke seinem Hasse, d. h. seiner geschichtlichen Aufgabe, oder anders gesagt, dem Vaterlande, untreu macht. Im Dienste seines Hasses verkehrt er die natürliche Wirkung, welche die Guttat eines einzelnen Feindes bei ihm haben müßte, in ihr Gegenteil: er haßt die Guten. Ja

noch mehr: er haßt diese Guten noch mehr als die Schlechten, weil sie seinen Haß mildern und so seinen Beruf schädigen. Hermann pflegt in sich den Haß, weil er die Kraft ist, die ihn befähigt, seinen großen Beruf zu erfüllen. Er ist an sich nicht dazu geboren, zu hassen; seine Natur paßt nicht von vornherein zu seiner Aufgabe; ja es besteht ein Widerspruch zwischen der Aufgabe, die ihm die Geschichte gestellt hat, und seinem Naturell. Aber dank seinem königlichen Willen paßt er seine Natur seiner Aufgabe an. Daß seine Aufgabe mit seinem Wesen in einem gewissen Widerspruche steht, beweist die Weichheit seiner Empfindungen beim Tode der Hally, das beweist auch die Willenskraft, die er nötig hat, um die aufkeimende Zuneigung gegen einen einzelnen Römer zu unterdrücken. Hermann ist nicht eine von Haus aus hart veranlagte Natur; das beweisen diese einzelnen Züge. Er zwingt seine Seele zur Härte. — Haß in seiner Seele zu empfinden und Haß in anderen zu erwecken, das ist Hermanns Aufgabe. An dem Haß, der in seinem Stamm auflodert, und an dem Haß, der endlich auch Thusneldas Seele erfüllt, freut sich sein Herz. Besonders das Aufflammen des Hasses in Thusneldas Seele läßt ihn aufjauchzen, weil der Haß hier die Zuneigung verdrängt und zwar die Zuneigung in dem Herzen seiner, des Römerfeindes, Gattin. Thusneldas Haß ist übrigens ganz anderer Art wie der seinige; hier waltet blinde Leidenschaft; Thusneldas Haß ist alles andere als pflichtmäßig, er ist ein wilder Affekt.

Das Mittel, welches Hermann zur Entzündung des Hasses gebraucht, ist zunächst die Tat der Römer. Bezeichnend aber für ihn ist es, daß er, der nachher wehmütig an Hallys Leiche steht, alle „Gräul“ des Krieges herbeiwünscht, ja entschlossen ist, selbst die ganze Teutoburg anzustecken. Um dann die Empörung weiter zu leiten und ganz Germanien mit Haß und Racheverlangen zu erfüllen, bestimmt er Teuthold zu einem kaltgräßlichen Tun. Vergl. Buch der Richter, Kap. 19 und 20.

Der IV. Aufzug zeigt Hermanns Charakter von zwei neuen Seiten. Einmal erhält man Beweise seiner Weichherzigkeit, sodann aber sieht man ihn, den man bisher in leidenschaftsloser Ruhe und wie einen kühlen Rechner hat handeln sehn, in starker Erregung. Die Heftigkeit, mit der er den Centurio verflucht, wenn er ihm ein Gefühl der Liebe entlockt haben sollte, beweist, daß der Wille, mit dem er sich zum Haß bestimmt, selbst leidenschaftlich ist. Den kühlen Rechner aber versetzt die Ruhe, die in Teutoburg herrscht, in heftige Gemütsbewegung. Er „rechnet“ auf „alle Gräul des fessellosen Kriegs“; nun stimmt ein Posten nicht, und das erweckt in ihm die Furcht, das Endergebnis seiner ganzen Rechnung könne falsch werden; so verflucht er die Zucht der Kohorten und möchte die Burg an allen Enden anstecken. — Hermann steht völlig isoliert; er ist so isoliert, wie es nur ein dramatischer Held sein kann, isoliert durch sein überlegenes Denken und sein überlegenes Wollen. In seinem Volke hat er wohl einen Vertrauten, den Eginhard, aber keinen

Mitarbeiter. Besonders scharf wird die isolierte Stellung Hermanns dadurch hervorgehoben, daß er, Marbod abgerechnet, den gleicher Römerhaß und gleich erhabene Gesinnung beseelt, zunächst keinen deutschen Fürsten zur Mitarbeit an dem großen Werke der nationalen Befreiung zuläßt.

Zu Thusneldas Charakter hat Kleist in einer gelegentlichen Äußerung eine Art Kommentar gegeben. „Sie ist im Grunde," sagte er, „eine recht brave Frau, aber ein wenig einfältig wie die Weiberchen sind, die sich von den französischen Manieren fangen lassen." Hermann hat Thusnelda zu kokettierendem Spiel mit Ventidius angefeuert, dessen gewiß, daß ihre Liebe ihm nie verloren gehen kann. Indes hat sie doch die Gemütsfreiheit eingebüßt, die das von Hermann ihr angesonnene Spiel verlangt. Sie ist, das tritt deutlich hervor, gefallsüchtig; ihre Gefallsucht erscheint sogar in der Form der Putzsucht. Dieser Charakterzug ist die Ursache des lebhaften Wohlgefallens, das ihr die Werbungen des eleganten Römers bereiten. Indes ist hiermit doch ihr Verhältnis zu dem Römer noch nicht genügend beschrieben. Sie glaubt an eine tiefe Neigung des Römers für sie; nach ihrer Meinung ist er in eine „Leidenschaft" zu ihr verstrickt. Diese Liebe erwidert sie allerdings nicht mit einem Gefühl von gleicher Art und Stärke, mit einem Gefühle, das ernstlich ihre Liebe zu Hermann ins Gedränge bringen könnte. Aber sie empfindet eine lebhafte Neigung für den „Jüngling", die sich nicht allein aus dem Mitleid mit dem hoffnungslos Liebenden, sondern auch aus einem ausgesprochenen Wohlgefallen an seiner Person erklären läßt. Ohne eine solche lebhafte Neigung bliebe ihre Angst um ihn unerklärlich; ebenso auch die Freude darüber, daß Hermann ihr seine Rettung gestattet; ebenso ferner das Schamgefühl, das sich in der Erklärung ausspricht, sie werde den rettenden Brief in Hermanns Namen schreiben. Vor allem aber bliebe unerklärlich der Umschlag ihrer Empfindung in dämonischen Haß. „Alles wirft der Mensch in eine Pfütze, nur kein Gefühl" — so äußert sich einmal bei Kleist ein verratener Liebhaber. Nur darum, weil Thusnelda ein tieferes Gefühl an den Römer weggeworfen hatte, wurde ihr Rachegefühl so heftig und so furchtbar. Um dies Rächeverlangen ganz zu verstehn, muß man noch zweierlei in Betracht ziehen: die innerste Natur Thusneldas und die Stärke der Reizung. Schon bei dem Gedanken, daß die Römer widerrechtlich Germaninnen, und zwar irgendwelchen, nicht gerade ihr, den Haarschmuck rauben könnten, erglühte sie in wildem Haß (III, 3). Das, was sie aufflammen machte, war ihr Rechtsgefühl. Nun muß sie erfahren, daß der, an dessen Liebe sie glaubte, der, dessen Liebe sie mit herzlicher Neigung erwiderte, der, für den sie, ihre Scham überwindend, den Gatten angefleht hat, der, um deswillen sie eine Schuld[1]) am Gatten auf sich

---

[1]) Daß sich Thusnelda Hermann gegenüber schuldig weiß, beweisen ihre Worte V, 15: „Arminius will ich wieder würdig werden."

geladen, ihr, der Fürstin, den Haarschmuck rauben wollte, um damit einer anderen Frau gefällig zu sein und für sein Avancement zu sorgen (V, 18) — eine Reihe von Momenten, welche die heftigste Steigerung der Leidenschaft erklärlich macht. Was aber die Natur Thusneldas anlangt, so soll hier nur auf eins hingewiesen werden. So sehr Thusnelda in ihrer Gefallsucht und Einfalt den „Weiberchen" gleicht, die sich von den französischen „Manieren" fangen lassen, so sehr ist sie doch auch wieder ganz anders geartet. Die Thusnelda, die „glühend" bei „allen Rachegöttern" nach dem Recht der Römer fragt (III, 3), ist ein Weib, in dem Naturgewalten schlummern, und nicht das Produkt einer entarteten Kultur.

Formales. Es wurde bereits gesagt, daß auch im IV. Aufzuge das Interesse überwiegend der Entwicklung der Charaktere gilt; das Wort „Entwicklung" in dem Sinn verstanden, daß der Dichter den Charakter nach und nach enthüllt. Diese Enthüllung geschieht an den Situationen, in die der Dichter seine Person führt. Der IV. Aufzug hat so prägnante Situationen, daß es dem Dichter leicht wird, in ihnen die Charaktere aus sich heraus zu treiben. Dies gilt besonders von den Thusneldaszenen, aber auch von den Szenen, in denen Hermann Hauptperson ist. Hermann, auf Raub und Mord lauernd, Hermann an der Leiche der Hally, Hermann inmitten der aufgeregten Menge, Thusnelda, um Ventidius bangend, Thusnelda vor der Tatsache des Verrats stehend, das sind Situationen, in denen sich das Verborgene der Charaktere enthüllen muß — Dabei sei noch darauf hingewiesen, daß der Dichter in dem für ihn maßgebenden Interesse handelt, wenn er die Bilder der Zustände, in denen sich die Charaktere ausleben, in langsamem Zeitmaß abrollen läßt. Die Zustandsbilder werden so gleichsam fixiert.

Von den einzelnen Szenen verdient nach der formalen Seite besondere Erwähnung die Szenengruppe Sz. 4—6. Diese Szenen sind echte Volksszenen. Man beachte zunächst die große Zahl der Sprechenden, namentlich in der ersten der drei Szenen! Wenn bei der Aufführung hier für ein gutes, lückenloses Zusammenspiel gesorgt wird, so müssen die kurzen Fragen, Antworten, Ausrufe, die bald von hier und bald von da, bald von Anwesenden, bald von Kommenden ertönen, den Eindruck machen, daß wirklich das Volk in Aktion ist. Eigenartige Szenentypen stellen sich in den beiden Teilen der Szene zwischen Hermann und Thusnelda (3. Szene) dar. Das typische Element der ersten Hälfte liegt darin, daß Thusnelda gezwungen wird, das, was ihr Herz aufs stärkste bewegt und was sie vor Hermann verbergen will, immer mehr zu offenbaren. Diese Offenbarung geschieht in Fragen, die sich konzentrisch verengern. Faßt man die Zwangslage, in der sich die Trägerin des Spiels befindet, als Gattungsmerkmal des Szenentypus auf, so würde der artbildende Unterschied in der Natur des Gegenspiels liegen. Für das Gegenspiel in unserer Szene aber ist zunächst charakteristisch, daß Hermann die Zwangslage seiner Frau durchschaut und

sie zur Offenbarung ihres Seelenzustandes zwingen will, sodann aber, daß er sie nicht etwa mit listigen Worten, sondern durch leidenschaftliche, seiner wirklichen Stimmung entsprechende Erklärungen weitertreibt. Das Typische in der zweiten Szenenhälfte ist in der Schilderung des seelischen Vorgangs zu sehn, wie in ein ahnungsloses Gemüt die Erkenntnis einer brutalen Tatsache eindringt. Das anfängliche Nichtverstehn, das dann folgende, mit einem Wutausbruch verbundene jähe Verstehn, der kurze Wahn, doch nicht verstanden zu haben, das Erstarren des Lebenswillens vor dem völlig Verstandenen, das sind die einzelnen Stufen des seelischen Vorganges, die ihrerseits so sehr der allgemeinen Natur des Vorgangs entsprechen, daß man die ganze Stufenfolge typisch nennen möchte.

In den Marbodszenen bedarf noch einer besonderen Erwähnung der Auftritt zwischen Marbod und den beiden Knaben Hermanns. In diesem Auftritt verrät sich zunächst wieder die Vorliebe Kleists für Inquisitionsszenen. Dann aber sieht man an ihr, wie weit Kleist in der „Hermannsschlacht" davon entfernt ist, spezifisch dramatische Spannung zu erregen. Es bedurfte keiner allzu erheblichen Änderungen, um einen Moment herbeizuführen, in dem man um das Leben der beiden Knaben bangte, die der Vater in der gefährlichen Begleitung eines Dolches gesandt hat. Aber der Dichter vermeidet eine solche Führung der Handlung; man weiß die Knaben beim alten Marbod stets wohl geborgen.

Der Monolog Hermanns (8. Sz.) fixiert den Moment, in dem Hermann sein Werk im eigenen Lande getan hat; also einen Moment, in dem ein Monolog wohl am Platze ist. Indes ist der Gedanke des Monologs nicht eben klar. Die Unklarheit entsteht aus Kleists Neigung, ein Gleichnis durch eine Reihe von Punkten, wenn es sein muß, auch gewaltsam durchzuführen. Hermann vergleicht sich im Anfang des Monologs mit einem Reisenden, der zur Abreise fertig ist; aus diesem Gedanken wächst der zweite hervor, in dem das Bild weiter durchgeführt wird: „Cheruska . . . kommt mir wie eingepackt in eine Kiste vor." Hiermit nicht genug! Es ist, als wenn der Dichter den Kitzel empfunden hätte, die letzte Vergleichung recht pointiert weiter zu führen: er gönnt sich einen Anachronismus und fährt fort: „Um einen Wechsel könnt' ich es verkaufen." Der Vergleichungspunkt liegt bei der zweiten Wendung der ganzen Gleichnisrede, soweit ich sehe, darin, daß mit Cheruska ebenso leicht wie mit einem Gepäckstück geschaltet und gewaltet werden kann.

Zum Schluß sei noch auf die charakteristische Färbung hingewiesen, die Hermanns Rede je nach der Situation annimmt. Man vergleiche miteinander etwa seinen glatten Ton im Gespräch mit Ventidius, die spielende Heiterkeit seiner Rede beim Übergang auf des Ventidius Brief, die gemessene Knappheit des Befehls an Eginhard, die Ruhe seiner Monologreflexion, die wilde Leidenschaft in den Ausbrüchen seines Römerhasses. Die Wahl der Worte, der Gleichnisse, der Satzbildungen usw. ist charakteristisch. Wie bezeichnend ist z. B. das ruhige Ausspinnen des Gleichnisses im Monolog für die Ruhe des Reflektierenden und wiederum

das Abspringen vom Gleichnis für die Erregung des Sprechenden bei der Vergleichung der Römer mit einem Insektenschwarm, der sich eingefilzt hat. Wie deutlich wird die Leidenschaftlichkeit der Gedankenbildung in der Antwort gemalt, die Hermann auf Thusneldas Frage, ob die Guten mit den Schlechten sterben müßten, gibt: „Die Guten mit den Schlechten! — Was! Die Guten! Das sind die Schlechtesten!“

V. Aufzug.

Der V. Aufzug zerfällt nach den Schauplätzen in fünf Szenengruppen. Die Nebenhandlung nimmt die mittlere Szenengruppe ein. Die erste Szenengruppe gewährt den Einblick in die Notlage des römischen Heeres; sie bildet die Exposition des Aufzugs. Die zweite Szenengruppe schildert die Ereignisse in Hermanns Heer beim Eintritt in den Teutoburger Wald und zwar bis zum Aufbruch in die Schlacht. Die dritte Szenengruppe führt die Nebenhandlung bis zur Katastrophe. Beim Beginn der vierten Szenenfolge ist die Schlacht, zu der sich Hermann mit den Seinen vorbereitete, bereits geschlagen und zwar ohne Hermann; nur der Strafvollzug an Varus geschieht noch auf der Bühne. Die letzte Szenengruppe endlich bringt die Übertragung der Oberherrschaft auf Hermann und die Exekution an Aristan. Diese Überschau ergibt, daß die Schlacht selbst nicht szenisch dargestellt wird, daß mithin der Titel des Stücks äußerlich nicht berechtigt ist; auch darum könnte der Titel unberechtigt erscheinen, weil Hermann an der Schlacht nicht teilgenommen hat. Sind dem Dichter, was anzunehmen ist, diese beiden Momente nicht entgangen, so kann man die Namengebung daraus erklären, daß die Schlacht der Zielpunkt der ganzen Haupthandlung und, wenn auch von den Armen anderer geschlagen, die geistige Tat Hermanns ist.

Der ganze Aufzug charakterisiert sich als der Aufzug der Katastrophen. Katastrophisch endigt der Heereszug der Römer, katastrophisch endigt Ventidius. Doch entspricht es dem Charakter der „Hermannsschlacht“ als eines Dramas, daß das Gefühl des Tragischen, welches die katastrophischen Ausgänge hervorrufen, in das Gefühl des Erhabenen aufgehoben wird, mit dem die Erhebung Hermanns zum König aller Deutschen den Zuschauer erfüllt.

Die einzelnen Szenengruppen sind in sich geschlossene Einheiten, in denen ein dramatisches Thema durchgeführt wird. In engerem Zusammenhange stehen miteinander besonders die erste und die vierte Szenengruppe, weil sie das Schicksal des Varus behandeln

In der ersten Szenengruppe sammelt sich das Interesse auf Varus. Wie der Dichter in dem IV. Aufzuge die Marbodszenen in aller Ruhe sich entfalten läßt, so scheut er sich hier nicht, ein selbständiges und zwar sehr lebhaftes Interesse für Varus zu erwecken, der bisher als eine Nebenfigur behandelt war. Ihm ist nicht die Handlung Hauptzweck, sondern die handelnden Menschen. Menschen in bedeutenden

Situationen sich offenbaren zu lassen, darauf zielt er ab. Die Situation, in welcher er den Römerführer sein Wesen darstellen läßt, ist sehr prägnant, die prägnanteste, die man sich für einen Feldherrn denken kann. An der verzweifelten Situation, in der er sich mit seinem Heere befindet, muß sich zeigen, was an ihm und in ihm ist. Von Bedeutung ist es dabei, daß Kleist seinem Varus ein ahnungsvolles Wesen verleiht. Infolge dieses Charakterzugs wirkt nicht nur die augenblickliche Notlage, sondern auch das in der Zukunft Drohende auf des Varus Gemütsleben ein.

Varus ist nach einem sechzehnstündigen, unendlich beschwerlichen Marsche, gleichsam von einem bösen Geist im Kreise herumgeführt, wieder in die Nähe seines Ausgangspunktes zurückgelangt; unter ihm zäher Morast, über ihm ein Gewitter, das ist die Lage des Varus. Er gleicht dem auf die Leimrute gegangenen Vogel. In dieser Lage treffen ihn die Orakelworte der Alraune und lähmen ihm die Schwungkraft seines Geistes. Drei Botschaften klären den Römerfeldherrn über das Verzweifelte seiner Lage auf. Die erste Botschaft, die von Marbods Anwesenheit, nimmt Varus nach kurzem Zweifel gläubig hin, ja, er ist bereit, an noch Schlimmeres, die Vereinigung Hermanns und Marbods, zu glauben. Erst der scharfe Tadel, den er wegen seines „unrömerhaften Wesens" vom ersten Feldherrn hören muß, bringt ihn dazu, sich zu sammeln und das Notwendige anzuordnen. Die zweite Botschaft, die von Hermanns Ankunft, erregt ihn dann zu gewaltigem und schnellem Zorne, ein Zeichen, daß er nicht mehr unter dem lähmenden Banne seiner Ahnungen steht. Aristans Botschaft endlich, die seine eigene Ahnung bestätigt und ihm zugleich den Abfall der Germanen in seinem Heere meldet, findet ihn als einen innerlich gewappneten Mann, welcher mit entschlossenem Handeln den ihn rings umlauernden Gefahren die Spitze bietet. — „Sich fassen" ist ein Lieblingsausdruck Kleists; der psychische Vorgang in der Seele eines „sich fassenden" Menschen war für ihn vom höchsten Interesse. Vergl. z. B. Penthesilea (s. o. S. 143). In unserer Szenenfolge stellt er dar, wie Varus sich faßt. Ein hochbedeutsames Stadium im Verlaufe der Handlung bildet dieser Vorgang im „Prinzen von Homburg".

Die zweite Szenengruppe verläuft in vier Momenten. In vier verschiedenen Situationen stellt sich Hermann dar. In der ersten Situation bekennt sich Hermann dem cheruskischen Heere, das ihm als einem Freunde der Römer die Gefolgschaft verweigert, als Feind der Römer und Befreier Germaniens (s. schon IV, 6). Auch in der zweiten Situation vollzieht sich eine plötzliche Erkennung (Anagnorisis): Hermann gibt sich dem Septimius gleichfalls als Befreier Germaniens zu erkennen.[1]) Dort ist es ein Erkennen mit Freuden, hier ein Erkennen

---

[1]) Mit aller Feierlichkeit nennt er sich Hermann, den Cherusker, Germaniens Retter und Befreier von Roms Tyrannenjoch.

mit Schrecken. Dort kleidet Hermann seine Selbstoffenbarung in eine humorvolle Form; hier tritt er dem Septimius mit dem kalten: „Dein Schwert, Septimius Nerva, du mußt sterben!“ entgegen. Die zweite Situation zeigt — und das ist das Wesentliche in ihr — wie Hermann zum ersten Male das Amt der Rache und des Hasses ausübt. Der, an dem er es ausübt, ist einer von den „Guten“ (s. o.). Das Gefühl, mit dem er sein Amt ausübt, ist nicht das eines Schergen, sondern leidenschaftliches Racheverlangen. Die Grimmigkeit seines Hasses beweist es, daß er den Appell des Septimius an sein Rechtsgefühl (an das „ungeschriebene Gesetz“ in seinem Herzen) dazu benutzt, die Strafe, die denselben treffen soll, zu verschärfen. Septimius, obwohl völlig überrascht, zeigt die Fassung des Römers. — Die dritte Situation gewährt einen überraschenden Einblick in Hermanns Gemütsleben: der Sang der Barden, der „süßen Alten“, regt in demselben Manne, der eben noch wie ein Werkzeug der Nemesis geschaltet hat, das Gefühl so stark auf, daß er, trotzdem der Augenblick drängt, nicht zu handeln vermag. Die Empfindung durchbricht wie ein Lavastrom die harte Rinde, die um sein Herz liegt — Dreimal überraschte Hermann bereits die, mit denen er zu tun hatte. Und noch ein viertes Mal handelt er anders, als man es erwartete! Die Deutschen im Gefolge des Varus will er verschont wissen; am Tage der Freiheit soll kein deutsches Blut von deutschen Händen fließen. („Vergebt! Vergeßt! Versöhnt, umarmt und liebt Euch!“) Ein Gefühl ist es, dem er hier folgt. Als ein echt Kleistischer Held wehrt er den Versuch Egberts, seinen Willen anders zu lenken, mit den Worten ab: „Hinweg! — Verwirre das Gefühl mir nicht!“

Die dritte Szenengruppe (Thusneldas Rache) beginnt mit einem Gespräch zwischen Thusnelda und Gertrud, das über die äußere Lage, aber auch über die Gesinnung Thusneldas unterrichtet: man ahnt den furchtbar gräßlichen Plan der Fürstin und erkennt, daß es für Ventidius keine Rettung vor der „Bärin“ Thusnelda gibt. Schnell folgt nun eins aufs andere. Noch während des Gesprächs der Frauen führt Childerich die Bärin herein, das furchtbare Werkzeug, mit dem die selbst zur Bärin gewordene Thusnelda sich rächen will Kaum ist das geschehen, so erscheint auch schon das Opfer, Ventidius. Sein Monolog, der seine Stimmung verrät, ist eine entsetzliche tragische Ironie. Nun folgt eine kurze Verzögerung: Gertrud weigert sich, ihrer Herrin bei dem Rachewerk zu helfen. Schnell aber übernimmt Thusnelda ihre Aufgabe und führt Ventidius in den Park. Voll Entzücken begrüßt dieser die Geleiterin in das „Elysium“ (fortgesetzte tragische Ironie). In der 18. Szene verflechten sich untereinander die entsetzlichen Schreckensschreie des Ventidius, die gräßlichen Hohnreden Thusneldas, die angstvollen Fragen und Rufe Gertruds und Childerichs. Die Schreckensrufe des Ventidius lassen den gräßlichen Gang der unsichtbaren Handlung im Hintergrund mit aller Deutlichkeit und Anschaulichkeit erkennen. In fiebernder Spannung erwartet man den Ausgang des Rettungsversuchs den

Childerich und Gertrud unternehmen, bis Thusnelda den Schlüssel wegwirft; nun weiß man, daß jede Hilfe zu spät kommen muß, daß sich des Ventidius Geschick ganz erfüllt. Alles, was Thusnelda sagt, ist eine einzige blutige Ironie: sie kostet die Rache, die sie an Ventidius wegen des geplanten Lockenraubes nimmt, ganz durch, indem sie, während das Furchtbare an Ventidius geschieht, ihn zu der Tat auffordert, um deren willen sie an ihm Rache nimmt. Nachdem Thusnelda den Schlüssel weggeworfen hat, sinkt sie ohnmächtig zusammen, ein Zeichen, daß mit dem Rachewerke auch ihre Kraft zu Ende ist. — Mit Ventidius ist der erste Römer in Teutoburg gefallen; sein Tod ist das Signal für das Losbrechen Astolfs (19. Sz.). (In der 19. Szene mündet die Nebenhandlung in die Haupthandlung ein.)

In der vierten Szenengruppe unterrichtet die 20. Szene über die Lage; ein Botenbericht führt den in der 9. Szene abgerissenen Faden der Handlung weiter. Der Aufforderung Hermanns gemäß haben sich die Deutschen in Varus' Heere von Rom losgerissen und das Rachewerk begonnen. Im kritischen Momente haben dann Marbods Scharen in den Kampf eingegriffen und die Schlacht noch vor Hermanns Ankunft entschieden. Hermanns Werk aber ist die Schlacht, denn er hat die für das römische Heer verhängnisvolle Lage geschaffen, er hat die deutschen Fürsten im Gefolge des Varus zum Aufstand empört, er hat endlich und vor allem den Marbod für die Rache an den Römern gewonnen.

Der Monolog des Varus enthält in seinem ersten Teil weittragende Reflexionen des Feldherrn: mit der Niederlage, die sein Heer eben erlitten hat, sieht er Roms Weltherrschaft zusammensinken; dabei empfindet er die weltgeschichtliche Ironie, daß es der „Witz" eines „Wilden" ist, an dem Roms Weltherrschaft, dies Produkt des scheinbar höchsten politischen Verstandes, zu schanden wird. Bitter ist die höhnische Anrede an Rom, das, vom Glück gebläht, mehr erreichen will, als es erreichen kann; tragisch der prophetische Ausblick auf die Zeit, in der die Weltbeherrscherin von jeder Barbarenhorde beherrscht werden wird.

Der Streit Hermanns und Fusts um das Recht, den Varus zu fällen, ist ein höchst eigenartiges Motiv. Hermann hat, so bekennt er, zwölf Jahre „treu" nach dem Ruhme gestrebt, den Todfeind Germaniens zu töten. Da schiebt sich im letzten Augenblicke zwischen ihn und die heißersehnte Tat Fust, der im Blute des Varus seine Sünde gegen das Vaterland sühnen will. Hermann muß um sein gutes Recht kämpfen und unterliegt im Kampfe, weil „das Glück" sich für seinen Gegner entscheidet. Die Niederlage aber, die ihm den lange erstrebten Ruhm kostet, bringt ihn innerlich so wenig aus dem Lot, daß er über den siegesstolzen Fust zu lachen vermag. Die Pointe der Szene wird verwischt, wenn man wie Bulthaupt (Dramaturgie I, S. 444) aus Hermanns Benehmen den „verbissenen Ärger", der Überwundene zu sein,

herausliest. Im Gegenteil: Hermanns Lachen kommt aus einer innerlich freien Seele. Die Szene zeigt, wie sich Hermann über den Verlust eines großen Ruhmes zu erheben weiß. Freilich ist es an sich ja keine „sonderliche Heldentat", den verwundeten Varus niederzuschlagen. Aber es entspricht, abgesehen davon, daß der Dichter den Varus als kampffähig gelten läßt, dem Empfinden eines Barbaren, bei dem Niederschlagen des Gegners nicht an den Charakter, sondern an die Bedeutung der Tat zu denken: in Varus fällt der „Tyrannenknecht", „Germaniens Todfeind". — Varus fällt als Römer; sein letzter Gedanke ein Gedanke an Roms Fall.

Die letzten Szenen zeigen zuerst Hermann auf der Höhe der Erfolge: nach Teutoburg heimkehrend, kann er zunächst sein Weib als Heldin grüßen; dann darf er die deutschen Fürsten empfangen, die sich ihm jetzt bedingunglos zur Verfügung stellen; endlich aber beugt sich auch Marbod „dem Retter Germaniens", der sich vor ihm demütigen will. Bezeichnend für Hermann ist es, daß er nicht mit rascher Hand die ihm sich bietende Ehre ergreift, sondern seine endgültige Annahme von der Entscheidung abhängig macht, welche die Gesamtheit der deutschen Fürsten in religiös geweihter Versammlung trifft. Die erste Handlung, die Hermann als Träger des vorläufig übernommenen Amtes vollbringen muß, ist der Urteilsspruch über Aristan. Ein schwerer Anfang! Der Wehruf: „Weh mir! Womit muß ich mein Amt beginnen!" verrät ebenso wie die Frage an Aristan, ob er vielleicht den Aufruf nicht gelesen, den Kampf in seiner Seele. Erleichtert wird ihm das Tun des Notwendigen durch Aristans Keckheit. — Mit der Mahnung an die Fürsten, den Göttern zu danken, und mit der bestimmten Äußerung über das, was ihn für die nächste und spätere Zeit als weltgeschichtliche Aufgabe der Deutschen erscheint, scheidet Hermann von uns.

Für den Gang der Handlung in unserem Aufzuge ist die große Zahl von Überraschungen bezeichnend: überrascht werden Varus, Egbert und die anderen cheruskischen Feldherren, Septimius, Ventidius, Hermann, Aristan. Die Mehrzahl dieser Überraschungen erklärt sich aus dem Gesamtcharakter der Handlung; lag es doch in Hermanns Plane, Freund und Feind zu überraschen.

Zu einem kräftig sich entwickelnden Gegenspiel kommt es im V. Aufzug nirgends. Da, wo von einem der Handelnden eine Gegenwirkung versucht wird, (Sz. 13, 15 f., 24), ist der Wille des Handelnden von vornherein unbeugsam; einmal ist auch der Widerstand, gegen den sich der Wille der Handelnden auflehnt, nur scheinbar (Sz. 10 und 11). Auch im V. Aufzuge ist das Absehn des Dichters darauf gerichtet, an bedeutsamen Situationen die Charaktere zu entfalten.

Hermanns Charakter wird nach den beiden Seiten hin abschließend entwickelt, nach denen ihn der Dichter besonders angelegt hat. Vier Aufzüge haben Hermann bei der Vorbereitung seines Rache- und

Befreiungswerks gezeigt. Nun vollendet er das ganze Werk; man möchte fast sagen: Es vollendet sich selbst — nach Hermanns Plane; die von ihm ins Spiel gesetzten Mächte wirken so, wie er es vorhergesehen. Marbod und die von Hermann aufgewiegelten Deutschen vernichten das Römerheer, Germanien steht zornentflammt auf, und Thusnelda nimmt an Ventidius Rache. Das einzige, was er nicht gewollt hat, — ist seine Erhebung zum Oberherrn Deutschlands. Den Römern gegenüber ist er derselbe, der er war: er haßt Septimius und Varus mit tödlichem Hasse, trotzdem beide nur Werkzeuge sind und jener obenein edlen Charakter bekundet; sie sind ihm Teile des dämonischen Ganzen, das er mit dämonischem Hasse verfolgt; sind für ihn nicht Einzelpersönlichkeiten, sondern Römer, die für ihn nur ihrem Gattungscharakter nach in Betracht kommen. — Während Hermann die Römer haßt, auch wenn sie seinem Lande und damit ihm selbst Gutes getan haben, schont und liebt er die Deutschen, auch wenn sie in seinem Lande übler als die Römer gehaust haben. Nur den Römer unter ihnen, den Aristan, straft er nicht in flammendem Hasse, sondern in berufsmäßiger Strenge. Hermann ist eine stolze Natur; er ist sich dessen vollbewußt, was er in Deutschland und für Deutschland ist. S. Sz. 13 im Anfang und Sz. 22 g. Ende. Aber dieser Stolz hindert ihn nicht, sich Marbod zu unterwerfen, und vollends nicht, den Göttern demütig die Ehre des Siegs zu geben. — Hermann hat sich selbst in das „Amt" des Rächers und Befreiers eingesetzt. Er führt das Amt auch durch; aber nicht ohne Kampf mit seiner Natur. Wie stark der Gegensatz zwischen dem selbstgewählten Berufe und seiner Natur war, und wie leicht es darum zu einem tragischen Konflikte kommen konnte, beweist die 14. Szene: in drängender Stunde wird Hermann von dem Gesang der Barden überwältigt. Hier schaut man plötzlich das erregbare Herz des Gefühlsmenschen, das unter dem „dreifachen Erz" schlägt, mit dem ihn sein Haß gepanzert hat.

Die Art und Weise, wie der Charakter Thusneldas sich in unserem Aufzuge offenbart, ist durch das Aufzucken dämonischer Wildheit im III. Aufzuge vorbereitet. Durch die Rache an Ventidius kommt kein Widerspruch in den Charakter (wie z. B. Wilbrandt annimmt), er offenbart sich vielmehr in diesem Akt vollkommen folgerichtig, allerdings in seiner ganzen Furchtbarkeit. Thusnelda ist eine Natur, für deren Existenz die Daseinsbedingungen überall da gegeben sind, wo Barbarentum nur äußerlich von der Kultur berührt wird. Innerlich ist sie Barbarin geblieben; wie hätte auch die römische Kultur in Germanien eine versittlichende Wirkung ausüben können? Sobald Thusnelda innerlich erregt wird, ist sie Barbarin. So erscheint die Racheszene charakterologisch durchaus motiviert. Die Motive der Tat s. o. S. 253. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte aus Thusneldas Worten in der 18. Sz. die Wollust der Grausamkeit herausempfunden werden. Indes hieße das den Seelenzustand der Fürstin falsch beurteilen. Sie ist in der Szene so bis in die Tiefe ihrer Seele leidenschaftlich erregt, daß irgend eine

Lustempfindung die ohne eine gewisse Kälte nicht denkbar wäre, in ihrer Seele nicht aufkommen kann. Wohl überläßt sie sich willentlich dem Verlangen nach einer Rache, die sie Hermanns wieder würdig machen soll, aber sie lehnt doch auch wieder das Lob, das Hermann seiner „Heldin“ spenden will, kurz und schroff ab („Das ist geschehen. Laß sein.“). Sie hat eine Tat vollbracht, die sie hat wollen müssen.

Die Entfaltung der Charaktere und ihrer Gemütsbeschaffenheit in unserem Aufzuge geschieht in Szenen, die dafür um so geeigneter sind, als sie die Personen in solchen Lagen zeigen, in denen sich das Innere des Menschen offenbaren muß (s. o.); die Szenen bieten prägnante Situationen.

Was die Natur des Dialogs in den einzelnen Szenen und Szenengruppen angeht, so gehört die 2. Szene in die Gattung der bei Kleist sehr beliebten Untersuchungsszenen. Einen eigenartigen Typus stellt die Alraunenszene dar; das Typische an derselben liegt darin, daß einer der handelnden Personen ihr Schicksal wunderbar gekündet wird. Der Charakter der Szenengruppe Sz. 6—9 wird durch die Botenberichte bestimmt: bei diesem Szenentypus liegt das Charakteristische in dem Eintreffen der Botschaften, die das Gefühls- und Willensleben einer oder mehrerer der handelnden Personen nachhaltig erregen. Eigenartig ist endlich auch die 18. Szene und zwar darum, weil es, abgesehen von dem, was Gertrud und Childrich miteinander sprechen, nicht eigentlich zu Rede und Gegenrede zwischen den handelnden Personen kommt. — Von den Monologen unseres Aufzuges gehört der des Varus (Sz. 21) zur Gattung der reflektierenden, der des Ventidius (Sz. 17) zur Gattung der lyrischen Monologe; beide sind in der Situation wohl begründet. — Der Botenbericht des Komar (Sz. 20) zeichnet sich durch starke Bildlichkeit aus; das letzte Bild entspricht der eigenartig Kleistschen Gleichnisweise. — Der Redeton der Germanen, namentlich Hermanns und Thusneldas, nimmt naturgemäß oft die Farbe des Hohnes und der Ironie an. Sehr bedeutend wirkt er durch die rätselhafte Kürze der drei Antworten der Alraune („Aus Nichts, Quintilius Varus!“ — „Ins Nichts, Quintilius Varus!“ — „Zwei Schritte vom Grab, Quintilius Varus, hart zwischen Nichts und Nichts!“). So kündet sich das Schicksal an. Ein besonderes Wort noch über den Bardenchor. Allgemein ist bei den Auslegern die Freude über den „herzerhebenden Gesang der süßen Alten“; Hermann Isaac spricht von dem „über alles schönen“ Bardenchor, der ihm als ein Stück Shakespearesche Poesie „von jener Einfachheit und jenem konzentriertesten Empfindungsgehalt“ gilt, die einem Manne wie Hermann Tränen erpressen könnten. In solche Überschwenglichkeit kann ich nicht einstimmen; vielmehr will mir in der ersten Strophe das durch sechs Zeilen sich fortsetzende Reflektieren auf das eigene Tun wenig zum Charakter eines Liedes passen, das ein Heer „den Pfad des Sieges“ führen soll (s. III, 6). Die starke seelische Erregung Hermanns nach diesem Gesange ist m. E. nicht recht verständlich, um so weniger,

als der Inhalt („Wir üben nach der Götterlehre uns durch viel Jahre im Verzeihn") schwerlich den Tatsachen entspricht.

Rückblick auf das ganze Drama (s. o. S. 231 f.). Die Bedeutung der einzelnen Aufzüge erkennt man am besten durch eine Rückschau vom letzten Aufzuge aus. Es ist ganz bezeichnend für den ganzen Aufbau der Hermannsschlacht, daß der Dichter in den ersten Szenen des Schlußaktes nicht einen schon früher angesponnenen Faden zu Ende führt, sondern im Grunde einen neuen Faden erst noch anspinnt. Auch sonst trägt der V. Aufzug (wenn man von der Nebenhandlung absieht) nicht den ausgesprochenen Charakter eines Schlußaktes: man beachte die neuen Motive, die der Aufzug bringt. Abschlüsse solcher Bewegungen, die bereits in früheren Aufzügen einsetzten und sich entwickelten, sind die Irreführung der Römer durch Hermanns Boten, die Vernichtung des Römerheeres durch Marbod, der Strafvollzug an den einzelnen Römern, die Aufhebung der Römer in Cheruska durch Astolf, das Erscheinen Wolfs und der anderen Fürsten, die Proklamation Hermanns zum Oberkönig durch Marbod. Aber jene Irreführung, der Abschluß des ganzen Trugspiels, das Hermann mit den Römern treibt, ist nichts als ein Moment in dem kleinen Varusdrama, das mit dem V. Aufzug beginnt; die Vernichtung des Römerheeres erfährt man als vollendete Tatsache, ebenso die Aufhebung der Römer in Cheruska; das Erscheinen Wolfs aber und der anderen, der Beweis dafür, daß ganz Germanien in Waffen lodert, tritt zu wenig als bedeutsames Moment heraus; die Proklamation Hermanns ferner ist zu wenig mit dem, was in dieser Hinsicht früher geschehen ist, vermittelt, als daß man den vollen Eindruck eines krönenden Abschlusses haben könnte. Man sehe im V. Aufzuge von den Szenen der Nebenhandlung und allen neuen Motiven ab, d. h. dem Varusdrama, der Erschütterung Hermanns durch den Bardenchor, seinem Kampf mit Fust, seinem Handeln gegenüber den Germanen in Varus' Heer, — so wird man erkennen, wie wenig der V. Aufzug im strengen Sinne „Schlußakt" ist. Den inneren Grund dieser Erscheinung siehe unten. — In der Nebenhandlung hat der V. Aufzug den ausgeprägten Charakter des Schlußaufzugs. Hier haben wir ein wirkliches Ende im Sinne des Aristoteles, nach dem das Ende das ist, „was selbst naturgemäß nach einem Andern folgt, mit Notwendigkeit folgt und nach dem kein Anderes ist oder wird". — Im vierten Aufzuge erreicht die Handlung wie bereits oben (S. 247 f.) bemerkt, nach verschiedenen Seiten hin Höhepunkte; sowohl in der Haupthandlung wie auch in der Nebenhandlung werden die Kräfte erweckt, welche die Römer vernichten müssen; nur daß dann im V. Aufzuge die vernichtenden Kräfte nur in einem Falle (in der Nebenhandlung) als gegenwärtig wirkend dargestellt werden. Der III. Aufzug enthält in dem Trugspiel Hermanns mit Varus die Höhe eines der Teile der Haupthandlung (s. o. S. 248 f.); im übrigen ist sowohl der III. wie auch der II. Aufzug eine vorbereitende Vorstufe des IV. — Der I. Aufzug endlich ist, soweit die Haupthandlung in

Frage kommt, darum merkwürdig, weil er fast rein statarisch ist; die dramatische Bewegung in der Hauptszene ist im Grunde nur eine Scheinbewegung; der I. Aufzug dient vor allem der Auseinandersetzung der Lage.

Nach dem Gesagten ist zu erkennen, wie wenig kunstvoll der ganze dramatische Aufbau der Hermannsschlacht ist. Es fehlt dem Verlauf der Handlung, insoweit die Haupthandlung in Frage steht, die Kontinuität, da die einzelnen Motive nicht in stetiger Entwicklung durchgeführt werden. Indes fehlt der Handlung, da alles Geschehende in den Rahmen von Hermanns großem Befreiungswerk fällt, die Einheit keineswegs, wenn auch zugestanden werden muß, daß die Verteilung von Licht und Schatten nicht immer dem Wert des Beleuchteten für die Gesamthandlung entspricht; man denke z. B. an das „Varus-Drama". Der Grund für das Fehlen ununterbrochener, durch mehrere Akte oder das ganze Stück sich erstreckender Bewegungslinien erklärt sich aus der letzten Absicht des Dichters, von der bereits oben S. 242 und 246 die Rede war. S. auch unten S. 265. — Die Nebenhandlung erwies sich im I. Aufzuge als eine Zweighandlung, die sich vom Stamm der Haupthandlung ablöst (234). Sie gewann aber dadurch größere Selbständigkeit, daß Thusnelda, statt nach Hermanns Willen mit Ventidius ein Trugspiel zu treiben, ein wahres Wohlgefallen an dem Römer fand. Der Feind, dem Hermann die Vernichtung zugeschworen hat, nistet sich in das Herz seines eigenen Weibes ein, und damit erwächst ihm die Aufgabe, ihn auf diesem Boden zu bekämpfen, wie er ihn außerhalb seines Hauses bekämpfte. So entsteht der Parallelismus zwischen Neben- und Haupthandlung. Hermanns Ziel ist in beiden Handlungen die Vernichtung des Gegners; das Mittel ist in beiden Fällen Erregung des leidenschaftlichen Hasses. Den Parallelismus der beiden Handlungen zeigt der III. Aufzug, da Hermann hier sowohl den Haß der Cherusker wie auch den der Thusnelda erregt, ebenso der IV. Aufzug, der die Entfesselung dieses Hasses bringt, endlich der V. Aufzug, in dem über die Römer im allgemeinen sowie über Ventidius die Rache hereinbricht. Der Nebenhandlung eignet, was der Haupthandlung fehlte: die strenge Geschlossenheit; man erkennt das am deutlichsten, wenn man auf Hermanns Tun in den Szenen II, 8, III, 3 und IV, 9 f. achtet. Mit steigender Energie und steigendem Erfolge versucht Hermann in Thusneldas Seele Römerhaß zu erwecken. — Die Nebenhandlung hat privaten Charakter im Gegensatz zu dem öffentlichen Charakter der Haupthandlung. Würde man der Meinung sein, es komme dem Dichter in erster Linie darauf an, den Verlauf der Befreiung Germaniens in dramatischer Handlung darzustellen, so könnte man nicht leugnen, daß die Nebenhandlung durch die Geschlossenheit und Stetigkeit ihrer Entwicklung, sowie ihren leidenschaftlichen Gehalt das Interesse von der politischen Handlung als solcher stark ablenkt. Anders dagegen, wenn man es als die Absicht des Dichters erkennt, in der Handlung seine Charaktere, namentlich Hermann, sich ausleben zu lassen (s. u.).

Überschaut man die Gesamtheit der wirkenden Kräfte (S. 231), so erkennt man leicht die überragende Stellung, die Hermann einnimmt; er ist im vollsten Sinne des Wortes die Hauptperson, der Held des Dramas, der Träger der Handlung. Obwohl die Vernichtung der Römer nicht sein Werk ist, so wird man nicht anstehen, in ihm den eigentlichen Befreier Germaniens zu erkennen. Er lenkt die Geister und die Hände nach seinem Wohlgefallen. Die deutschen Fürsten, Marbod abgerechnet, sind ihm gegenüber die Nullen hinter der Eins; und Marbod beugt sich vor dem, der groß genug gewesen war, sich ihm zu beugen. Hermann setzt die Kräfte, die im Drama wirken, ins Spiel, wenn es ihm nach den Zeitverhältnissen erforderlich erscheint (Botschaft an Marbod usw.); er weiß ihre Energie vorher (z. B. die des Hasses der den Varus begleitenden Germanenfürsten), er bestimmt ihnen die Richtung, indem er z. B. den Haß der Cherusker von den Deutschen im Heere des Varus ablenkt, er steigert ihre Wirkenskraft usw. Hermann ist ein königlicher Mensch, ein Herr über andere, aber auch über sich selbst, eine geborene Herrschernatur. Sein Handeln hat das Wesensmerkmal der überlegenen Sicherheit; bisweilen nimmt es sogar die Formen des Spiels an. Niemals merkt man ein Zögern; er handelt aus klarer Erkenntnis und sicherem Gefühle heraus. Er ist es, der das Verhältnis der Personen unter einander und zu ihm selbst schafft; er macht Liebe in Haß und Freundschaft in Feindschaft, laues Empfinden in lodernde Glut umschlagen. Sein Verhältnis zu Thusnelda stellt sich wegen der Situationen, in denen es in die Erscheinung tritt, etwas einseitig dar. Im Grunde seines Herzens liebt er sein Weib wie ein Deutscher, das heißt „mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht“; die Situation aber bringt es mit sich, daß nicht sowohl Ehrfurcht und sehnsüchtige Liebe als vielmehr eine gewisse spielende Überlegenheit in seinem Verhalten heraustritt. Entscheidend für die Beurteilung Hermanns ist sein inneres Verhältnis zu seinem Beruf. Er hat sich selbst in diesen Beruf eingesetzt Die Durchführung desselben ermöglicht sein scharfer, Menschen und Verhältnisse durchdringender Verstand und sein fester Wille. Hingegen gefährdet die Durchführung seines Berufs sein weiches Gemüt; es bedarf der Kraft seines Willens, um die Regungen des Gemüts niederzuhalten. Um so höher ist die Strenge zu schätzen, mit der er seinen Beruf auch im Widerstreit mit seiner Natur durchführt.

Den einzelnen Römern gegenüber wird ihm die Unterdrückung einer milderen Gesinnung leicht, weil ihm das Ganze dämonenartig erscheint und er den Einzelnen nur als Teil des Ganzen ansieht. Sein Haß ist ihm eine Art Dogma. — Hermann ist eine durchaus ideale Natur, da er bereit ist, alles für das eine Gut, die Freiheit des Vaterlandes, dranzugeben; er verlangt für dies höchste Gut von andern die höchsten Opfer und ist selbst bereit, jedes Opfer zu bringen. So ist er der große Antagonist Roms, der der römischen Eroberungspolitik ein entschiedenes Halt gebietet.

In formaler Beziehung sei daran erinnert, daß Kleists eigentliches künstlerisches Absehn auf die Entfaltung der Charaktere gerichtet ist, und daß diese Entfaltung in einer großen Reihe bedeutender Situationen geschieht. Die Zusammenstellung der Situationen läßt aus der charakteristischen Verschiedenheit derselben den Reichtum der Erfindungsgabe des Dichters erkennen. Die Entfaltung geschieht naturgemäß nach und nach, so daß jeder Aufzug einige neue Charakterzüge dem Charakterbilde Hermanns hinzufügt und das volle Bild erst am Ende des ganzen Stücks gewonnen ist. Das Interesse des Zuschauers soll sich vor allem darauf hinlenken, welche Züge des Charakters eine Situation in die Erscheinung treten läßt; das Verhältnis des Charakters zu seiner Gesamtsituation und zu den einzelnen Situationen, in die sich die Gesamtsituation auseinander legt, ist namentlich bei dem Helden des Stücks das in erster Linie Interessante. Es versteht sich von selbst, daß bei dieser Art der Zwecksetzung die Entfaltung der Charaktere in lebendiger Handlung und nicht durch Beschreibung (Selbstbeschreibung und Beschreibung durch andere) geschieht. Unter den Szenen fehlt der eigenartig dramatische Typus, bei dem Wille auf Wille prallt und Geist mit Geist, Kraft mit Kraft ringt. Nach dieser Seite hin steht die Hermannsschlacht im entschiedenen Gegensatz zu Dramen im Shakespeareschen Stil. Andrerseits ist aber eine längere Reihe von interessanten Szenentypen nachgewiesen, die den Reichtum des Dichters nach der Seite der Anlage und Durchführung der Szenen beweist. Eine Überschau über die Stellen, in denen der Ton der Sprechenden eine charakteristische Färbung zeigte, läßt erkennen, daß die Färbung der Sprache nichts Zufälliges, sondern eine notwendige Folgeerscheinung der Situation, der Stimmung, der Charakteranlage der handelnden Menschen ist.

Der Charakter der „Hermannsschlacht" ist im wesentlichen eine Folge der Charakteranlage ihres Helden. Sollte eine solche überlegene Herrschernatur dramatisch dargestellt werden, so war ein ebenbürtiges Gegenspiel nicht möglich, vor allem also kein Gegenspiel, das durch das ganze Stück hindurch sich dem Spiel gegenüber gehalten hätte und etwa erst im letzten Aufzug niedergedrückt worden wäre. Es kam vielmehr darauf an, die souveräne Natur des Helden in einer Reihe von Situationen darzustellen. Eine weitere Folge ist dann das Fehlen einer kontinuierlichen Haupthandlung, ebenso auch das Fehlen der eigenartig dramatischen Dialoge. So hängen die einzelnen Merkmale, die zusammen das Wesen unseres Dramas ausmachen, untereinander zusammen.

Der Gattung nach gehört „die Hermannsschlacht" zu den „Charakterdramen". Sie ist ein Drama des guten Willens. Oben (S. 242) wurde die Ansicht Otto Ludwigs erwähnt, nach welcher die Handlung im Drama nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition des Charakters ist; als die „Hauptsache" im Drama galten ihm die Charaktere, nicht die Handlung. Ebenso hatte bereits der Stürmer und

Dränger Lenz im Jahre 1774 in seinen „Anmerkungen über's Theater" gegen die Aristotelische Behauptung gekämpft, nach welcher die „Zusammensetzung der Begebenheiten", die Fabel, für den dramatischen Künstler das Wichtigste sei. Nach ihm ist das, was unser Interesse in der Tragödie festhält, die Person mit all ihren Nebenpersonen, Interessen, Leidenschaften, Handlungen. (Vergl. Koberstein: Deutsche Nationalliteratur IV, 36 f.) Nach Aristoteles, meint Lenz, sollten die Personen nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten würden um der Handlungen willen mit eingeführt; er verlangt die Umkehrung, denn ihm ist Menschendarstellung die eigentliche Aufgabe des Dramatikers. Diese Anschauung vom Zweck des Dramas ist als Rückschlag gegen die einseitige Betonung der Fabel in dem auch den deutschen Geschmack beherrschenden französischen Drama wohl verständlich, aber doch nur eine neue Einseitigkeit. Bei der einen Auffassung, der aristotelischen, ist die Handlung Endzweck, bei der andern die Darstellung handelnder Menschen; ein Dichter nach aristotelischer Vorschrift wird für die Handlung, deren Darstellung er sich vorgesetzt hat, Träger suchen; ein Dichter, dem die dramatische Entfaltung von Charakteren dichterischer Zweck ist, wird die Handlung darauf anlegen, daß sich in ihr und an ihr die Charaktere auf die beste Weise entfalten können. Beide stellen Handlungen dar, aber während jenem die Handlung Selbstzweck ist, benutzt dieser sie nur als Mittel, um seine Charaktere zu entwickeln. Jener wird sein Hauptziel erreicht zu haben denken, wenn er eine energisch verlaufende, spannende, zu entscheidenden Punkten führende Handlung geschaffen hat; dieser wird sein Genüge darin finden, das Bild seiner handelnden Menschen aus ihrer Stellung zu einander, ihrem Wollen, Reden, Handeln usw. erkennen zu lassen. Die Extreme dieser beiden Richtungen treten dann auf, wenn der Dichter einerseits, gegen den Gehalt der Charaktere gleichgültig, in schablonenhafte Charakterzeichnung verfällt und seine Meisterschaft ausschließlich in einer kunstvollen Führung einer verwickelten oder von Spannung zu Spannung eilenden Handlung sucht, oder wenn er andrerseits, gleichgültig gegen den ästhetischen Wert einer kräftig sich entwickelnden Handlung, ein breitgemaltes Sittenbild bietet. Sehr nahe werden sich Dramen dieser beiden Stilgattungen dann kommen, wenn der Dichter nach aristotelischem Zuschnitt gehaltvolle, zu vollster Individualität herausgearbeitete Charaktere zu Trägern seiner Handlung nimmt, und wenn der Dichter des andern Typus seine Charaktere in dramatischer Handlung entfaltet. Es wird allerdings Fälle genug geben, in denen eine gleichzeitige Berücksichtigung beider Prinzipien unmöglich ist; in diesen Konfliktsfällen wird die Grundanschauung des Dichters den Ausschlag geben.

Es ist hier nicht der Ort, den höheren oder niederen Wert der beiden Grundanschauungen über die Aufgabe der dramatischen Dichtung zu entscheiden. Nur zweierlei soll bemerkt werden: 1) Die zur Zeit herrschende Kunstanschauung bevorzugt den aristotelischen Typus, den man

in der Tat als die spezifisch „dramatische Dramatik" gelten lassen mag; 2) dem germanischen Wesen entspricht ganz besonders die Richtung des Dramas, die sich die Entfaltung inhaltvoller Charaktere zum Ziele setzt, während die Franzosen mehr auf eine kunstvolle Führung der Handlung Wert legen. „Die Hermannsschlacht" ist, wie bei der Behandlung der einzelnen Aufzüge bewiesen wurde, daraufhin angelegt, in der Wechselwirkung von Tätigkeit und Lage die Charaktere zu entfalten. Das Werturteil, das man über das Drama als Kunstwerk fällt, wird wesentlich davon abhängen, ob man dem Charakterdrama neben dem „dramatischen Drama" volles Existenzrecht zuerkennt, ob man also in Rücksicht auf die großartige Menschendarstellung das Fehlen einer streng einheitlichen, kontinuierlichen, spannenden Handlung nicht allzu hoch anschlägt. „Die Hermannsschlacht" ist alles Andere, nur nicht das, wozu sie Hermann Isaac macht, ein „Wunder der dramatischen Technik"; statt einer kunstvoll aufgebauten Handlung bietet sie eine Reihe von Handlungen, die (mit Lenz zu reden) eine die andere stützen und heben und schließlich in ein großes Ganzes zusammenfließen, „das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht als die Hauptperson." — M. E. würde es einen großen Fortschritt des Kunstgeschmacks bedeuten, wenn den Deutschen an Dramen wie die Hermannsschlacht der Wert einer Stilrichtung zum lebendigen Bewußtsein käme, welche bedeutende Charaktere dramatisch entfaltet.

Biographisch-genetische Bemerkungen (s. o. S. 232). Die Absicht, die Kleist mit der „Hermannsschlacht" verfolgte, wird aus einem Brief deutlich, den Kleist an Herrn von Collin schrieb (bei Brahm S. 282); hier begründet er sein Verlangen nach baldigster Aufführung des Schauspiels mit dem Hinweis darauf, daß es „einzig und allein" auf die Gegenwart berechnet sei. Die Hermannsschlacht ist ein „Tendenzstück", eine Dichtung aus der Zeit für die Zeit. Die Absicht des Dichters war es, mit seinem Drama in die Zeit hineinzuwirken. Über die Stimmungen und Anschauungen, aus denen heraus die „Hermannsschlacht" entstanden ist, siehe den folgenden Abschnitt. — Schon in Königsberg hatte Kleist geäußert: „Wir sind die unterjochten Völker der Römer", und in der Tat bestand ja ein auffälliger Parallelismus zwischen der politischen Lage, in der sich Deutschland gegenüber der römischen Weltmacht befand, und der Lage, in die es Napoleon versetzt hatte. Wurde es Kleist durch die Verwandtschaft der historischen Situationen ermöglicht, seiner Zeit den Spiegel der Vergangenheit vorzuhalten, so wurde ihm die Durchführung seiner Absicht durch die große Freiheit sehr erleichtert, die er sich grundsätzlich geschichtlichen Stoffen gegenüber nahm. Gelegentlich hielt es Schiller einmal für wohlgetan, wenn der Dichter immer nur die allgemeine Situation der Zeit und die Personen aus der Geschichte nähme und alles Übrige poetisch frei erfände, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstände, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigen

würde. Eine kurze Vergleichung der wirklichen historischen Verhältnisse mit denen, welche die „Hermannsschlacht“ darstellt,[1] würde ergeben, daß Kleists Verfahren ungefähr dieser Meinung entspricht, die Schiller übrigens selbst nie befolgte, da er vielmehr mit größtem Fleiß die wirkliche Geschichte dichterisch ausbeutete. — Die Zahl der einzelnen Punkte, in denen eine genaue Analogie zwischen den Verhältnissen Deutschlands in der napoleonischen Zeit und den von Kleist in der „Hermannsschlacht“ geschilderten besteht, ist groß. Analog ist vor allem die politische Gesamtlage: In beiden Fällen befindet sich Deutschland in einer kritischen Situation, da die Vernichtung seiner politischen Selbständigkeit und Freiheit unvermeidlich erscheint. Dem entschlossenen Wollen der planmäßig vorgehenden Weltmacht steht beidemal völlige politische Zerfahrenheit gegenüber. Zwei deutsche Vormächte stehen in beiden Fällen einander als eifersüchtige Nebenbuhler um den entscheidenden Einfluß entgegen. Von den kleineren Fürsten haben sich die einen freiwillig, die anderen unfreiwillig bereits dem Eroberer unterworfen und leisten ihm gegen die eigenen Landsleute Gefolgschaft, indem sie dabei gegen diese schlimmer wüten als die Eroberer selbst. Die anderen Fürsten fühlen wohl die Not des Vaterlandes, aber sie sind zu selbstsüchtig und zu kurzsichtig, um große Opfer zu bringen; sie stiften wohl Verschwörungen (Tugendbund), aber scheuen die Tat; manche von ihnen hoffen alles vom Tode des Eroberers und lassen sich inzwischen mit Schmach und Schande überhäufen. Der Eroberer selbst ist ohne alle Achtung vor dem moralischen und kulturellen Wert des unterdrückten Landes. Seine Politik wechselt klug zwischen schlauer List und brutaler Gewalt. Listig treibt er nach dem Grundsatz „divide et impera“ Keile zwischen die deutschen Staaten, von denen er die einen eng mit sich verbindet. Andrerseits verfährt er nach dem Grundsatz „Macht geht vor Recht“ und setzt Fürsten ab und ein, verletzt Verträge, mißachtet die Neutralität bei kriegerischen Unternehmungen usw. So spiegelt Kleist seinen Zeitgenossen in scharfgeschliffenem Spiegel ihre Lage in ihrer ganzen Elendigkeit und Gefährlichkeit ab. Von den einzelnen Personen, in denen Kleist typische Charakterfiguren der napoleonischen Zeit schildert, verdienen noch besondere Erwähnung Ventidius, das Abbild des eleganten, gewissenlosen französischen Diplomaten, Varus, das Abbild des

---

[1] Genaues über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte bringt Zürn in seiner Ausgabe (S. 138—147). Es versteht sich von selbst, daß die Vergleichung des Dramas mit der Geschichte im Unterrichte kurz abgetan werden kann und muß, da es sich bei Kleist nicht wie etwa bei Schiller in der „Maria Stuart“ oder im „Wilhelm Tell“ darum handeln kann, durch die Vergleichung der Dichtung mit ihren Unterlagen einen Einblick in die Werkstatt des schaffenden Künstlers zu tun. Innerhalb des Rahmens der Dramenbehandlung kann die Vergleichung nur den Zweck haben, das oben entwickelte Verhältnis Kleists zur Geschichte festzustellen. Der andere Zweck, den man bei der Vergleichung befolgen kann, einer Verschiebung der historischen Kenntnisse beim Schüler vorzubeugen, liegt außerhalb dieses Rahmens, aber natürlich nicht außerhalb des Rahmens des deutschen Unterrichts überhaupt.

blindgehorchenden, wackern napoleonischen Generals, und Thusnelda, das Spiegelbild eines der „Weiberchen, die sich von den französischen Manieren fangen lassen".

Aber der Dichter wollte seiner Zeit nicht nur zeigen, was sie war; er wollte ihr auch den Weg zur Rettung zeigen und sie mit der Gesinnung erfüllen, die seines Erachtens allein retten konnte. Leidenschaftliche Liebe und leidenschaftlicher Haß, das sind die Elementarmächte, deren Allgewalt er die Zeitgenossen im Bilde der Dichtung schauen läßt. Als den Träger dieser Mächte stellt er die monumentale Gestalt Hermanns hin, in dem alle rettenden Kräfte persönlich geeint sind. In diesem Hermann, in dem von Natur ein weiches Gefühl vorherrscht, der aber, von dämonischem Haß und dämonischer Liebe hart geschmiedet, dem Gefühl die Herrschaft genommen hat und Rom mit römischen Mitteln bekämpft, sollte der Deutsche sehn, was er von sich verlangen mußte. Besonders deutlich zeichnet der Dichter den politischen Rettungsweg vor, indem er Hermann sich Marbod freiwillig unterordnen läßt: der Dichter erwartete das Heil von dem Zusammengehen der beiden deutschen Vormächte unter der Führerschaft Österreichs (s. u.). —

So tendenziös indes die „Hermannsschlacht" ist, so sehr muß doch anerkannt werden, daß die Dichtung in sich selbst Stand und Wesen hat. Sowohl der Gang der Handlung als auch die Charaktere sind durch sich selbst verständlich; man braucht nirgends die Tendenz zu berücksichtigen, um volles Verständnis zu gewinnen. Ein erhabener Beweis für die Objektivität und die künstlerische Ruhe des von Racheverlangen und heißblütiger Vaterlandsliebe durchglühten Dichters; um so erhabener, als Kleist nur für seine Zeit schrieb, die ihn auch dann verstanden haben würde, wenn er z. B. nicht die Charaktere zu vollkommenem persönlichem Eigenleben losgelöst hätte.

Im Lebensgange des Dichters bezeichnet die „Hermannsschlacht" ein schweres Stück Martyrium, ein Stück Tragik in den an Tragik so reichen Meisterjahren. Mit fieberhafter Eile hatte Kleist gedichtet, um an seinem Teil das große Befreiungswerk zu fördern. Aber wieder scheiterte sein heißer Wunsch an den Zeitverhältnissen, die einmal sein Schicksal waren. Es hat etwas Erschütterndes, zu sehen, wie das selbstlose, tatkräftige Wollen des Dichters, ohne daß er auch nur eine leise Schuld hätte, zu Schanden wird. Mit fieberhafter Eile hatte Kleist sein Stück geschrieben, mit fieberhafter Spannung erwartete er die Aufführung desselben in Wien. Als sie sich verzögert, schreibt er an Herrn von Collin: „Wie steht's, mein teuerster Freund, mit der Hermannsschlacht? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen: machen Sie nur, daß es gegeben wird." Man merkt den Worten die fieberhafte Erregung des Briefschreibers an. — Aber alles Hoffen war vergebens: die Wiener Zensur wies die leidenschaftliche Dichtung

zurück. Auch ein Versuch, das Drama als Buchdrama auf die Zeit wirken zu lassen, scheiterte; es war eine tragische Ironie, daß eben das Werk, das vom Dichter eigens für seine Zeit bestimmt war, gerade um dieser Bestimmnng willen erfolglos blieb. So mußte sich Kleist daran genügen lassen, daß sein dem ganzen deutschen Volke gewidmetes Werk als Manuskript in Dresden von Hand zu Hand ging. Den Schmerz des Dichterpatrioten atmen die der Handschrift als Motto beigegegebenen Verse:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.“

Die „Hermannsschlacht“ bezeichnet im Leben des Dichters eine entscheidende Wende, da er mit derselben in lebendige Beziehung zu seiner Zeit und zu dem wirklichen Leben seines Volkes trat. Welch ein Gegensatz zwischen dem Kleist von Einst, der so wenig wie möglich an die Wirklichkeit anknüpfen wollte, und dem Kleist, der sich ganz in das national-reale Leben stürzt! Indem Kleist seinen Stoff der nationalen Vorzeit entnahm und seine Dichtung mit Gegenwartsgehalt erfüllte, entsprach er als erster einer Forderung, welche einige bedeutende Köpfe seit einigen Jahren an die deutsche Dichtung erhoben hatten. Seine „Hermannsschlacht“ ist eine aus der Tiefe und Fülle des Herzens quellende Poesie, eine Poesie, die in den Leiden und Drangsalen der Gegenwart Trost und Erhebung gewähren, die Gemüter zur Wahrung der höchsten und heiligsten Güter vereinigen und sie dafür begeistern konnte. Eine solche Poesie hatte A. W. Schlegel bereits im Frühjahr 1806 gefordrrt. „Faciat indignatio versum“ — schrieb derselbe Schlegel seinem Freunde Fouqué; in Kleists Hermannsschlacht pulsiert der Ingrimm über die nationale Schmach. In den Vorlesungen, die Schlegel im Frühjahr 1808 über dramatische Kunst und Literatur hielt, empfahl er den Dichtern die Pflege des historischen nationalen Schauspiels. In dem Spiegel der großen Vorzeit sollten sie die Zeitgenossen, sei es auch zu ihrem Schamerröten, schauen lassen, was die Deutschen von Alters her waren und was sie wieder werden sollten. Die Dichter möchten es, das war Schlegels Wunsch, den Deutschen ans Herz legen, daß die Deutschen, wenn sie die Lehren der Geschichte nicht besser bedächten, in Gefahr schwebten, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden. Wie konnte diese Forderung glänzender erfüllt werden als in der Hermannsschlacht? (Vergl. Koberstein a. a. O. S. 904f.)

In der unmittelbaren Nähe Kleists war aber sein Freund Adam Müller der ausgesprochene Gegner der Poesie der feigen „Retraite“ vor der Wirklichkeit und der eifrige Freund einer Poesie, die als kriegführende Macht bei allen Welthändeln zugegen sei (s. o. S. 166). In Kleists Hermannsschlacht wird die Poesie wirklich eine kriegführende, streitbare Macht; hier predigt sie mit Flammenzungen den Rachekrieg.

Die Klassiker wußten (mit Schiller zu reden) dem poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen, ihn beschmutzenden

Welt zurückzog und der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters blieb. Kleist hat seine gewaltsame, hartprüfende Zeit auf sein dichterisches und menschliches Wesen ohne alle Einschränkung wirken lassen, hat seinem Volke das, was es empfinden mußte, vorempfunden und die Empfindungen in einem Werke objektiviert, das, obwohl aus dem lebendigsten Gegenwartsgefühl herausgeboren, doch unvergänglichen Kunstwert hat.

Kleist als politischer Schriftsteller (1809). In seiner Jugend hatte Kleist von einem Glück gesprochen, das von der „Ordnung" der Dinge, d. h. von allen äußeren Umständen getrennt sei und darum von außen nicht zerstört werden könne (s. o. S. 12). Im Jahre 1809 knüpft er sein Geschick so eng an die politischen Verhältnisse, daß der Aufgang und Niedergang seines Geschicks mit dem Aufgang und Niedergang des Waffenglücks Österreichs in diesem Jahre zusammenfällt. Sein Lebensgefühl hält gleichen Schritt mit dem Kräfteaufschwung in Österreich, der durch den Sieg bei Aspern gekrönt wurde. Dieser Sieg hebt Kleist auf eine Glückshöhe, auf der er seit langem nicht gestanden hatte. Freilich war es nur die Fallhöhe, von der Kleist durch die Niederlage der Österreicher bei Wagram in tiefstes Unglücksgefühl herabgestürzt werden sollte. „Ich auch finde, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Wage der Zeit werfen" — schreibt Kleist am 20. April an Herrn von Collin. Dem Schreiben lagen, als sein „Scherflein", Gedichte bei, die der Briefempfänger in öffentliche Blätter einrücken sollte. „Ich wollte," fügt er mit Bezug auf diese Gedichte hinzu, „ich hätte eine Stimme von Erz und könnte sie, vom Harz herab, den Deutschen absingen." Kleist ist politischer Dichter im engsten Sinne des Wortes geworden. Ohne alle künstlerische Verhüllung singt er jetzt von dem, was geschehen muß. Der Dichter ist „Agitator"; seine Waffe ist das lyrische Lied.

Doch nicht nur aus der Ferne wollte er an den Ereignissen in Österreich teilnehmen; es riß ihn dazu fort, sich „mittelbar oder unmittelbar in die Arme der Begebenheiten hineinzuwerfen." Gemeinsam mit Friedrich Dahlmann reiste er am 29. April von Dresden ins Österreichische ab, ohne zu wissen, was er in diesem Lande tun werde, aber mit der Hoffnung, daß es ihm die Zeit an die Hand geben werde (51. Br. an Ulrike). Der erste Versuch, sich persönlich vom Gang der Ereignisse zu unterrichten, scheiterte kläglich. Bei einem Besuch des Schlachtfeldes von Aspern gerieten die beiden Freunde (Kleist zum dritten Male!) in den Verdacht der Spionage. Bei der Untersuchung wollte sich Kleist durch seine Gedichte, die er einigen Offizieren reichte, rechtfertigen, mußte aber erfahren, daß „diese tapfern, ehrlichen Leute", wie sie Dahlmann nennt, jedes politische Gedicht als eine „unberufene, vorwitzige Einmischung" ansahen. Zu dieser Kränkung, die der Dichter in Kleist erleiden mußte, kamen neue Kränkungen, als man seinen Namen erfuhr; jetzt nämlich machte man ihm, nach Dahlmanns Bericht, mit einer unglaublichen Geringschätzung der preußischen Waffentaten geradezu die

Übergabe von Magdeburg durch seinen Verwandten, den General von Kleist, zum Vorwurf. Nach diesem unerquicklichen, in Kleist den Dichter, den Preußen und den Familienmenschen demütigenden Zwischenspiel nahm Kleist in Prag Wohnung. Hier schien sich ihm durch hohe Bekanntschaften, die er machte, ein neuer Wirkungskreis zu eröffnen. Aufsätze, die er für ein zu begründendes patriotisches Wochenblatt bestimmt hatte, ließen in seinen Gönnern den Entschluß reifen, dieses Wochenblatt wirklich ins Leben zu rufen. Dem Dichter, der noch immer das feurige Hoffen nicht verlernt hatte, schien sich noch nie so viel vereinigt zu haben, um ihn eine frohe Zukunft hoffen zu lassen. Er wollte mit seiner neuen Zeitschrift, die den Namen „Germania" führen sollte, besonders den norddeutschen Schriftstellern Gelegenheit geben, das, was sie dem Volke zu sagen hätten, gefahrlos zu veröffentlichen. In eben der Zeit, in der Österreich so erfolgreich für die deutsche Sache eingetreten war, sollte die „Germania", wie Kleist in der vorläufig niedergeschriebenen „Einleitung" zu der Zeitschrift erklärt, „der erste Atemzug der deutschen Freiheit sein". Sie sollte alles aussprechen, was während der drei letzten, unter dem Druck der Franzosen verseufzten Jahre in den Brüsten wackerer Deutschen habe verschwiegen bleiben müssen; alle Besorgnis, alle Hoffnung, alles Elend und alles Glück". Den Feuergeist aber, den Kleist der neuen Zeitschrift einhauchen wollte, lassen folgende Worte erkennen, in denen er die Natur derselben charakterisiert: „Hoch auf dem Gipfel der Felsen soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Tal! Dich, o Vaterland, will sie singen und deine Heiligkeit und Herrlichkeit, und welch ein Verderben seine Wogen auf dich heranwälzt! Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich mit hochrot glühenden Wangen unter die Streitenden mischen und ihren Mut beleben und ihnen Unerschrockenheit und Ausdauer und des Todes Verachtung ins Herz gießen"

Die kühne Personifikation der Zeitschrift läßt erkennen, wie deutlich ihm der Gedanke derselben Gestalt gewonnen hatte. — Aber alle Hoffnungen, die Kleist für sich und das Vaterland auf diese Zeitschrift gesetzt hatte, zerbrach die Schlacht bei Wagram. Sie vernichtete, wie er der Schwester klagt, seine ganze Tätigkeit und ließ ihn in einer auch ökonomisch trostlosen Lage. Er schrieb der Schwester: „Noch niemals, meine teuerste Ulrike, bin ich so erschüttert gewesen wie jetzt. Nicht sowohl über die Zeit — denn das, was eingetreten ist, ließ sich, auf gewisse Weise, voraussehen, als darüber, daß ich bestimmt war, es zu überleben." Also wieder einmal sind es extreme Empfindungszustände, die Kleist in plötzlichem Wechsel durchlebt: leidenschaftliches Hoffen und leidenschaftliches Verzagen. Eine kühlprüfende Natur würde sich von beiden Extremen ferngehalten haben, würde kritischer gehofft und minder verzweifelt die Hoffnung aufgegeben haben. Aber ein solches Mehr und Minder ist eben nicht Sache eines so eindrucksfähigen Dichtergemüts, wie es Kleist besitzt. Er hatte sich seiner Zeit von ganzem Herzen mit allen seinen Kräften zur Verfügung gestellt, aber die Zeit versagte sich ihm und wies seine Mitarbeit zurück. Dem Vaterland zu Ehren hatte er sich in ganz neuen

Formen der Dichtkunst und Schriftstellerei versucht; aber er fand mit seinen Arbeiten keinen Weg in die Öffentlichkeit. — Wie wenig übrigens Kleist durch diesen großen Mißerfolg des Lebens überdrüssig geworden war, beweist folgendes Wort aus dem Schlusse eben des Briefes an Ulrike, in dem er über die Trostlosigkeit seiner Lage geklagt hatte. „Aber Hoffnung muß bei den Lebenden sein.“ Noch war Kleist weit davon entfernt, den Willen zum Leben zu verneinen. Zunächst allerdings kamen für ihn schwere Monate geistigen und körperlichen Leidens; erst im November war er fähig, in die Heimat zurückzukehren.

Daß Kleist im Jahre 1809 nicht gewillt war, seiner Muse die Rolle einer betrachtenden und etwa lobpreisenden Zuschauerin bei den Ereignissen zu geben, erkennt man daraus, daß die Mehrzahl der Gedichte dieses Jahres sich an den Willen wendet. Kleists Poesie ist vor allem eine Mahnerin, eine Warnerin, eine Ruferin zum Streit. Mahnerin ist sie z. B. in dem ersten Gedicht an den Erzherzog Karl, das Kleist schrieb, als der Krieg im März 1809 auszubrechen zögerte. „Aber leicht, o Herr, gleich deinem Leben, wage du das heil'ge Vaterland!“ — ruft der Dichter ganz im Sinne seines Hermann dem Erzherzog zu, dessen gewiß, daß der Deutsche nicht den Sieg fordert, sondern nur einen Kampf, der „fackelgleich entlodert, wert der Leiche, die zu Grabe geht“ Als Warnerin tritt Kleists Muse sogar dem Kaiser Franz während der Friedensverhandlungen nach der Niederlage bei Wagram entgegen.[1]) Der Dichter warnt den Kaiser, den Krieg aufzugeben, weil „das Wagen der ersten Würfe“ ihm mißglückte, und mahnt ihn: „Herr! Herr! Vertraue Gott, traue deinen Treuen.“

Ein Rufer zum Streit aber ist Kleist in dem gewaltigsten aller seiner Gedichte, in dem Liede „Germania an ihre Kinder“. Dieses Lied möchte man eine Erzdrommete nennen. Es ist von den gewaltigsten Empfindungen durchglutet. Während die anderen Gedichte leicht die Unmittelbarkeit des Gefühls vermissen lassen, strömt hier die Empfindung, ohne durch die Reflexion abgekühlt zu sein, unmittelbar in das dichterische Wort. Hier ist Kleist am meisten er selbst; würde man das an nichts anderem erkennen, so an dem Bilde, das die ersten acht Zeilen der 3. Strophe in echt Kleistscher Weise durchführen. Das Gedicht sollte nach Kleists Absicht sangbar sein, und in der Tat eignete es sich eben wegen der Unmittelbarkeit der in ihm pulsierenden Empfindung dazu, in Musik gesetzt zu werden. Sicher hätte sich mancher Deutsche mit diesem Liede Kleistsche Empfindungen ins Herz gesungen. Die Versart und die Strophenform sind dieselben wie in Schillers Lied „An die Freude“. Auf acht von der „Germania“ gesprochene folgen vier einem Chor in den Mund gelegte Zeilen. Der Chor nimmt dabei eine Art Mittel- und Mittlerstellung zwischen der Germania und ihrem Volke ein; man

[1]) Das Gedicht „An Kaiser Franz“ ist zuerst abgedruckt in der Ausgabe von Zolling (I, p. CXLIX).

möchte ihn von den geistigen Führern des Volkes gebildet denken, an deren Ohr zuerst der Aufruf der Germania dringt und die darum berufen sind, der gemeinsamen Mutter gleichsam das Wort vom Munde zu nehmen und es vielstimmig in die Herzen der Brüder hineinzusprechen. Durch alle Strophen des Gedichts herrscht in den Worten des Chors die lebhafteste Empfindung; alle, mit Ausnahme der ersten, enthalten einen Aufruf an die Deutschen. Das ganze Gedicht besitzt dramatische Kraft. Kleist schlägt hier die Mehrzahl der Töne an, die während der Jahre 1808 und 1809 sein Herz durchklingen. Der Krieg, zu dem Germania ihre Kinder aufruft, soll ein Krieg aller Deutschen sein, welchem Lande und welchem Stande sie immer angehören mögen. Waffe ist in diesem Kriege, „was die Hände blindlings raffen". Der Führer ist der Kaiser. Die Leidenschaft, mit welcher gekämpft werden soll, quillt aus dem heißen Verlangen, Rache zu nehmen für den Hohn, mit dem der Fremde Deutschland bedrückt hat. In schonungsloser, skrupelloser Verfolgung der Feinde soll sich die Leidenschaft entladen. Es sind dämonische, von wildem Haß erzeugte Worte, mit denen der Dichter die Leidenschaft entfesselt: „Alle Triften, alle Städte färbt mit ihren Knochen weiß; welchen Rab' und Fuchs verschmähten, gebet ihn den Fischen preis; dämmt den Rhein mit ihren Leichen, laßt, gestäuft von ihrem Bein, schäumend um die Pfalz ihn weichen und ihn dann die Grenze sein! Chor: Eine Lustjagd, wie wenn Schützen auf die Spur dem Wolfe sitzen! Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!" Echt Kleistisch ist vor allem auch die (übrigens sprachlich nicht recht klare) 6. Strophe: Bei dem entbrennenden Rachekrieg soll keine Rücksicht auf irdische Güter die Tat hemmen. Man wird an das Luthersche: „Nehmen sie uns den Leib" ꝛc. erinnert, nur freilich, daß Kleist seine Empfindung auch hier auf den härtesten Ausdruck bringt, wenn er z. B. von dem Weibe spricht, das mit Gewimmer dem Todeskuß der Feinde erliegt „und zum Lohn beim Morgenschimmer auf den Schutt der Vorstadt fliegt." Das letzte Ziel alles Kampfes aber soll sein — Freiheit oder Tod. Man erkennt leicht, daß sich zu fast allen diesen Gedanken die genauen Parallelen aus der „Hermannsschlacht" finden ließen.

Eine Überschau über die Prosastücke, die Kleist für das politische Wochenblatt verfaßt hat, läßt zunächst den Reichtum der Formen erkennen, über die Kleist hier wie sonst verfügt. Da sind vier satirische Briefe, eine Fabel, ein „Lehrbuch der französischen Journalistik" in streng systematischer Form, der „Katechismus der Deutschen", da ist endlich der Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?" Und wie verschieden auch die Form ist, überall ist sie dem Inhalt angemessen und mit großer schriftstellerischer Kunst durchgeführt. Wie könnte z. B. die Torheit „der Weiberchen", die sich von den französischen Manieren betören ließen, besser geschildert werden als gerade in einem Briefe, den eine dieser Betörten in völliger Verblendung schreibt. Die Fabel ferner, diese lehrhafteste unter den dichterischen Formen, eignet sich ganz besonders für eine Zeit, in der man der verhüllenden Formen bedurfte. Die

französische Journalistik auf ein System zu bringen, ist einen Versuch, den die Systematik, mit der die offizielle französische Presse log, rechtfertigte. Der Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?" entspricht in seiner sprachlichen Fülle und Volltönigkeit dem stolzen Gefühle, das der Dichter vom Werte des Vaterlandes hegt. Besondere Aufmerksamkeit beansprucht „der Katechismus der Deutschen, abgefaßt nach dem Spanischen zum Gebrauch für Kinder und Alte". Der Zweck der katechetischen Unterredung zwischen dem Vater und seinem Sohne ist in erster Linie nicht, neue Erkenntnisse im Geiste des Sohnes zu entwickeln, sondern bereits gewonnenen geistigen Besitz durch Abfragen zu sichern. Es sind Prüfungsfragen, mit denen der Fragende sich vergewissert, ob sein Sohn noch fest in den Lehren ist, die er ihm in der Form dogmatischer Sätze zu gedächtnismäßiger Aneignung überliefert hat. Doch ist das Gespräch mehr als ein totes Abfragen und mechanisches Antworten; es gewinnt ein gewisses dialektisches Leben, indem der Vater zum Schein die Antwort des Sohnes anzweifelt und diesen so zu näherer Begründung anreizt. Einmal (im 6. Kapitel) bedient sich der Fragende der Form der deductio ad absurdum, um die Erkenntnis des Antwortenden zu berichtigen. In der wichtigen Besprechung über die erziehliche Absicht, die Gott mit dem deutschen Volke hat, wird die neue Erkenntnis aus bereits Erkanntem entwickelt. — Es ist echt Kleistisch, daß er das Bedenkliche dieser katechetischen Methode den Katechisierenden selbst (in feiner Selbstironie) aufdecken läßt (s. 8. Kapitel). Der Fragende gesteht zu, daß er, eben indem er katechisiere, an der „Unart" der Deutschen Anteil habe, die reflektierten, wo sie empfinden sollten. In der Tat hat der ganze Katechismus darum etwas sehr Peinliches, weil es als der Lehrzweck des ganzen Gesprächs erscheint, dogmatische Sätze zu befestigen, durch die das Empfindungsleben geregelt werden soll. Das Verlangen nach solcher Reglementierung des Empfindungslebens aber ist nur verständlich, wenn das Vertrauen auf die naturwüchsige Empfindung, „auf die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen", fehlt. Ein Empfindungsleben, daß sich so regeln ließe, würde immer etwas Doktrinäres, Reflektiertes und Studiertes haben. Die Hauptgedanken des Katechismus sind folgende: Bezeichnend für die Zeit, in welcher der Katechismus geschrieben wurde, ist der erste Lehrsatz: Es gibt wieder ein Deutschland, „seit Franz II., der alte Kaiser der Deutschen, wieder aufgestanden ist, um es herzustellen". Die Antwort, die der Sohn auf die Frage, warum er sein Vaterland liebe, im 2. Kapitel gibt, lautet: „Weil es mein Vaterland ist"; in dieser Anschauung ist der Liebe zum Vaterlande ihr von aller Reflexion auf die Nützlichkeit und den Kulturwert des Vaterlandes unabhängiges Dasein gewährleistet. So selbstverständlich uns diese Denkweise scheint, so wenig selbstverständlich ist sie in einer Kulturperiode, in der ein Goethe den Patriotismus als eine Empfindung bezeichnet hatte, die bei gewissen Völkern nur zu gewissen Zeitpunkten das Resultat vieler glücklich zusammentreffender Umstände gewesen sei Dogmatisch festgelegt

ist in dem Katechismus besonders das Urteil über Napoleon. Er ist „der Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten“, „ein Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht“, „ein der Hölle entstiegener Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.“ Diese zu Formeln erstarrten Urteile soll sich der Sohn täglich beim Aufstehen und Zubettegehen wiederholen. Den Ingrimm Kleists gegenüber allem halben Empfinden und sein Verlangen nach ungebrochenem Empfinden läßt das 9. Kapitel erkennen. Hier wird dem, welcher liebt, der Himmel, dem, welcher haßt, die Hölle, dem aber, welcher weder liebt noch haßt, die „tiefste und unterste Hölle“ zuerkannt. Vergl. das Wort der Offenb. St. Joh. gegen die, welche weder kalt noch warm, sondern lau sind (Kap. 3, V. 15 f.)

Sehr kühn ist die teleologische Anschauung, die Kleist von der Napoleonischen Knechtschaft hat; das nationale Unglück hat für ihn einen gottgewollten Zweck; er sieht in demselben eine erzieherische Absicht Gottes wirksam. Gott wollte — so versteht Kleist den göttlichen Heilsratschluß — die Wertanschauungen des deutschen Volkes umschaffen: es sollte einmal von der einseitigen Wertschätzung des reflektierenden Verstandes geheilt werden und wieder auf „die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen“ vertrauen lernen; andrerseits wollte Gott ihm das verächtlich machen, was ihm bisher als höchstes Gut gegolten hatte, „ein ruhiges, gemächliches“ Leben auf gesicherter materieller Unterlage, und in ihm das Streben nach den höheren und höchsten Gütern, nach „Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst“, lebendig machen Wahrlich, eine wahrhaft religiöse Auffassung der nationalen Schicksale. Sind dies aber die höheren und höchsten Güter, so ist es eine einfache Folgerung, daß der deutsche Patriot um dieser Güter willen alle andern Güter dahingibt, „alles bis auf Wasser und Brot, das ihn nährt, und ein Gewand, das ihn deckt“. Der ganze Kleist aber, dessen Denk- und Empfindungsweise auf „alles oder nichts“ gerichtet ist, tritt in dem Schlußkapitel zu Tage: Auch wenn alles unterginge — so heißt es hier — und kein Mensch am Leben bliebe, müßte der Kampf um die Freiheit gebilligt werden. Ganz charakteristisch lautet das unmittelbar hier anschließende Frag- und Antwortspiel: Frage: „Warum?“ — Antwort: „Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen ihrer Freiheit wegen sterben.“ Frage: „Was aber ist ihm ein Greuel?“ — Antwort: „Wenn Sklaven leben.“

Noch ein Wort über den Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?“ Der positiven Antwort auf die Themafrage geht ein einleitender Abschnitt voraus, der das aufzählt, was es nicht gilt. Der Stil ist rhetorisch schwungvoll. Einleitung und Hauptstück sind streng anaphorisch gebaut: dort kehren die Worte: „Gilt es . . .?“ hier die Worte: „Eine Gemeinschaft (gilt es)“ im Anfang wieder. Diese Form entspricht der Begeisterung, von welcher die Gedankenbildung im Auf-

satz getragen ist. Die Begeisterung fließt aus dem lebendigen Bewußtsein des hohen Wertes, den die deutsche Nation in sich und für die Kulturentwicklung der Menschheit hat. Wie tief hat Kleist in die deutsche Volksseele geschaut, wenn er die deutsche Nation eine „Gemeinschaft" nennt, die, „einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat", „die herumgeflattert ist unermüdlich, einer Biene gleich, Alles, was sie Vortreffliches fand, in sich aufnehmend, gleich als ob nichts von Ursprung herein Schönes in ihr selber wäre; in deren Schoß gleichwohl die Götter das Urbild der Menschheit reiner als in irgend einer anderen aufbewahrt hatten!" Eine Zeitschrift, die in der Art, wie es Kleist hier tut, das deutsche Volk mit sich bekannt gemacht und zum Bewußtsein seines Selbst, seiner sittlichen Natur, seiner historischen Größe gebracht hätte, würde ohne Zweifel eine Mitarbeiterin an der nationalen Wiedergeburt geworden sein. Der Dichter selbst allerdings resigniert in einer Stimmung tiefer Niedergeschlagenheit (ich vermute nach der Schlacht bei Wagram, wo die Lust, „fürs Vaterland zu streiten", in Österreich so stark niedergedrückt war). Er singt in dem rührend-wehmütig austönenden „letzten Liede": „Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten, Der Töne ganze Macht lockt er hervor, Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten, Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr. Und wie er flatternd das Panier der Zeiten sich näher pflanzen sieht, von Tor zu Tor, Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden Und legt die Leier tränend aus den Händen."

Will man ein Werturteil über Kleists politische Dichtung und Schriftstellerei gewinnen, so muß dasselbe historisch begründet sein. Man wird Kleists Anschauungen mit den Anschauungen seiner Zeit, sonderlich mit den Anschauungen der Männer vergleichen, denen wir die nationale Wiedergeburt Preußens und Deutschlands verdanken. So gewinnt man einen geschichtlichen, vielfach sogar einen idealen Maßstab. — Einer der hervorstechendsten Züge in Kleists politischen Empfindungen ist sein glühender Haß gegen Napoleon, dessen dichterisches Nachbild der Haß Hermanns gegen Rom ist. Ihm erscheint Napoleon als ein der Hölle entstiegener Dämon, wie dem Hermann Rom als eine dämonische Macht erschienen war. Mit dieser Ansicht nimmt er die Anschauungen der „Philosophen und Dichter, Flugblattschreiber und apokalyptischen Grübler" vorweg, die in Napoleon die Verleiblichung eines widergöttlichen Prinzips sahen. Vergl W. Baur: Geschichts- und Lebensbilder, I, S. 409 fg. S. auch den „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann" von E. M. Arndt. Hier schildert Arndt im 6. Kap. Bonaparte als ein von der Hölle geborenes Ungeheuer, „Satans ältesten Sohn" usw. — Während sich viele Deutsche, unter ihnen Goethe, in Devotion vor dem Genie Napoleons in eben der Zeit beugten, in der er (um ein Kleistsches Bild zu gebrauchen) das Antlitz Deutschlands mit Füßen trat, will Kleist „den Kennern der Kunst" und „den obersten Feldherrn" die Bewunderung erst dann gestatten, wenn er vernichtet ist (Katechismus, 7. Kap.). — Dem Dämon Napoleon, der selbst dämonisch haßte, erglühte in Kleists Herzen dämonischer Haß. Grimmig wie der Haß Kleists war auch der Haß Steins und Scharnhorsts. Bei letzterem spricht Treitschke von einer „dämonischen Kraft des Nationalhasses". —

Mit dem Feuer des Hasses, das in seiner Brust brannte, suchte Kleist die Herzen der Zeitgenossen zu entzünden. Auch Scharnhorst sah den Haß gegen den Unterjocher als eine der wahren Quellen sittlicher Stärke an. (S. M. Lehmann, Scharnhorst, II, S. 173). Stein wünschte im Jahre 1808, man möge die Zeit bis zum Ausbruch des Kampfes benutzen, um in der Nation das Gefühl des Unwillens über den Druck und die Abhängigkeit von einem fremden, übermütigen Volke zu erhalten (Lehmann S. 187). Seine Meinung war: „Nur indem man den Geist der Völker in Aufregung und Gährung versetzt, kann man sie zur Entfaltung aller ihrer moralischen und physischen Kräfte bringen" — Aber es galt Kleist nicht nur seinen Haß in das Herz seiner Zeitgenossen hinüberzupflanzen, sondern auch seine Liebe zum Vaterland und zur Freiheit, sein Gefühl für die Ehre der Nation. Seine Gesinnung ist hier dieselbe wie die der großen Regeneratoren, z. B. eines Clausewitz, der 1812 in einer Denkschrift feierlich bekannte: „Ich glaube und bekenne, daß ein Volk nichts höher zu achten hat als die Würde und Freiheit seines Daseins, daß es diese mit dem letzten Blutstropfen verteidigen soll" (Isaac a. a. O. S. 462). — Haß und Liebe verlangten in den Herzen der Patrioten nach Taten. Darum verpönt Kleist alles Zuwarten ebenso, wie es sein Hermann verpönt, wenn er von deutschen Fürsten sagt: „Die Hoffnung, morgen stirbt Augustus! lockt sie, bedeckt mit Schmach und Schande, von einer Woche in die andere" (IV, 3). So sagt sich Clausewitz los „von der leichtsinnigen Hoffnung einer Errettung durch die Hand des Zufalls". Nach einer (unzuverlässigen) Überlieferung soll Kleist die Ermordung Napoleons geplant haben; sicher ist, daß Kleists Wünsche dem „bösen Geist der Welt" ans Leben gingen (s. o. S. 120). Auch hierin ist er mit vielen seiner Zeitgenossen eines Sinnes. Der Mordanfall des Staps lehrte, „wie tief sich der Haß selbst in fromme, schlichte Gemüter eingefressen." — Ebensowenig wie vom ruhigen Warten mochte Kleist etwas von den tatenscheuen Bestrebungen des Tugendbundes wissen. Er verachtete die Schwätzer, die, um „Deutschland zu befreien, mit Chiffren schreiben" (Hermannsschlacht IV, 3). Auch sonst wollten in Deutschland „die Besten und Stärksten" von den Geheimbünden nichts wissen. Gneisenau äußerte: „Mein Bund ist ein anderer, ohne Zeichen, ohne Mysterien, Gleichgesinntheit mit allen, die ein fremdes Joch nicht tragen wollen". Auch den volkserzieherischen Ideen eines Fichte und Pestalozzi ist Kleist abgeneigt; offenbar, weil seine Leidenschaft schnelle Tat verlangte. Der Krieg, auf den Kleist hinausstrebte, sollte ein Krieg werden, in dem alles an alles gesetzt wurde und der entweder mit einem ruhmvollen Sieg oder einem ruhmvollen Untergang endete. Auch Steins Meinung war es, daß man „jede Nerve" spannen, jede Kraft in Tätigkeit setzen müsse; er wollte die Nation mit dem Gedanken vertraut machen, daß sie ein Leben und ein Eigentum, das ohnehin bald Mittel und Raub der Fremde werde, aufopfern müsse" (Lehmann S. 187). Schleiermacher aber fordert mit dem apostolischen Gedanken die Zeitgenossen auf, ihre Güter zu besitzen, als besäßen sie dieselben nicht. Nach der Schlacht bei Wagram mahnt Beyme Preußen, der Retter und Befreier Europas zu werden. Gelänge es nicht, so erwürbe es wenigstens im Untergange einen unvergänglichen Ruhm, statt daß es sonst mit Schimpf und Schande versinke. Und in eben dieser Zeit flüchtet die Königin Luise zu dem Gedanken, daß Preußen seine Laufbahn mit Ehren schließe, wie zu ihrem letzten Troste. — Das Vorbild des Krieges, den Deutschland führen soll, ist für Kleist der spanische Volkskrieg und der Volksaufstand der Tiroler (s. Katechism. Kap. 12). Ebenso schreibt Blücher: „Mein Rath ist zu den Waffen unsere und die gantze deutsche Nation aufzuruffen . . . .; ich weiß nicht, warum wir uns nicht den Tihrollern und

Spaniern gleich achten wollen.“ Arndt jubelte, weil seine Voraussage eingetroffen war, daß sich die Spanier als die echte Ritterschaft Europas bewähren würden. Nach Steins Meinung bewiesen die spanischen Angelegenheiten handgreiflich, was man längst hätte glauben sollen. In den Kriegsplänen, die Scharnhorst i. J. 1808 formt, soll die kriegerische Aktion nicht auf das stehende Heer beschränkt werden; vielmehr will ihr Scharnhorst unter der Einwirkung des spanischen Vorbildes die Kräfte der ganzen Nation dienstbar machen . . . Der Landsturm, der aus allen Männern, welche irgend eine Waffe tragen können, besteht, ist ihm jetzt „ein vollberechtigtes Glied“ in seinem Bewaffnungssystem (Lehmann S. 187.)

Den Zeitpunkt des Losbruchs sah Kleist für ganz Deutschland mit dem Beginn des österreichischen Freiheitskampfes (1809) gekommen. Derselben Meinung waren fast alle führenden Geister in Preußen: Stein, Scharnhorst und Gneisenau drängten ebenso wie Kleist zum engen Anschluß an Österreich, verlangten wie er das Aufgeben der Politik des Antagonismus und rückhaltloses Vertrauen (s. Hermannsschlacht!) Ja, das ganze Volk verlangte mit einer seltenen Einmütigkeit, daß Preußen sein Schicksal mit dem Österreichs verbinden solle. Die deutsche Kaiseridee wurde wieder eine Macht; vergl. Katechism. 1. Kap. „Nie seit der Zeit der Ottonen war der Kaiser im deutschen Norden mächtiger gewesen“ (Lehmann). — Der Geist, in dem Kleist den Verzweiflungskampf geführt wissen will, ist in seinem Hermann personifiziert; bezeichnend für diesen Geist ist vor allem die vollkommene Skrupellosigkeit im Gebrauch der Mittel zur Vernichtung des Feindes. Am nächsten der Denkweise Kleists kommt Arndt, nach dessen Meinung „die gewöhnlichen Mittel der Mittelmäßigkeiten und Menschenschonung“ Bonaparte gegenüber versagen, und der darum den Teufel mit der Hölle besiegen will. Aber auch ein Stein konnte i. J. 1808 in Bezug auf die mit Frankreich zu schließende Konvention der Meinung sein, wenn der König den Vertrag unterzeichne, um ihn, wenn es zu einem Kriege mit Österreich käme, zu brechen, so bediene er sich nur einer List gegen Verruchtheit und Gewalttätigkeit“ (Lehmann S. 194). Andere Patrioten aber mißbilligten diese Anschauung. Sieben Führer der Nationalpartei, unter ihnen Scharnhorst und Gneisenau, überreichten dem leitenden Minister ein Gesuch, mit der flehentlichen Bitte, die Konvention nicht ratifizieren zu lassen. Sie erklärten, der Bruch eines Vertrages, der geschlossen werde, um gebrochen zu werden, sei ein Flecken auf der Seele, den nichts löschen könne, eine Vergiftung der Quellen des Handelns. Sie verwahrten sich gegen die Vermengung des Heiligen und des Unheiligen. Die Losung sollte sein: „Gott und unsere gute Sache“ (Lehmann S. 195 f.). — Freilich hat eben der Scharnhorst, der als erster dies Gesuch unterzeichnete, fünf Jahre lang die Rolle des Verschwörers spielen müssen; die furchtbare Zwangslage machte ihn, den geradesten und ehrlichsten Charakter, zu einem „Meister in den Künsten der Verstellung“; sie ließ ihn den dämonischen Haß und die glühende Kampfesleidenschaft in die stille Brust verbergen. Treitschke nennt es „ein tragisches Schauspiel“, wie der große Mann so jahrelang mit tausend Listen und Schlichen dem argwöhnischen Feinde seine Pläne verbergen mußte. — Bei allen seinen politischen Gedanken sehen wir also Kleist entweder in Reih und Glied mit den Trägern der Zukunft Preußens oder gar ihnen voraneilend. Aber freilich in einem entscheidenden Stücke besteht ein schroffer Unterschied zwischen ihm und den Stein, Scharnhorst, Gneisenau, Schleiermacher. Sein Ziel war: Erregung einer leidenschaftlichen, kein Opfer scheuenden Liebe zum Vaterlande und eines keine Tat scheuenden Hasses gegen Napoleon; und zwar sollte diese Erregung mit schnellwirkenden agitatorischen Mitteln geschehen. Er übersah dabei die in jener Zeit noch vielfach geringe

Erregungsfähigkeit der deutschen Volksseele, die sehr arm an Leidenschaft war, und zweitens den stark gebundenen Zustand, in dem sich noch die Kräfte befanden, die er schnell entbinden wollte. Kleist wollte eine Revolution, möglich und heilsam aber war nur eine Regeneration. Diese Regeneration aber konnte nicht durch Agitatoren, sondern nur durch Reformatoren bewirkt werden, welche die Nationalkraft — die physische, ethische, religiöse — nicht zu einmaligem explosivem Wirken, sondern zu dauerndem Schaffen wachriefen und so das Volk mit sich bekannt machten und ihm Achtung vor sich und Selbstvertrauen einflößten.

Der Höhepunkt in Kleists dichterischem Schaffen (November 1809. Frühjahr 1810). Im November 1809 kehrte Kleist in seine preußische Heimat zurück, die er im Jahre 1807 verlassen hatte. Er selbst war ein anderer geworden, und Preußen war ein anderes geworden. In den Jahren seiner Abwesenheit hatte er seine Existenz gewaltig angestrengt: Schöpfungen von hohem Wert waren entstanden. Aber die Zeit war fast achtlos an ihnen vorbeigegangen. Bei seiner Rückkehr war Kleist, wie Luise von Zenge berichtet, durch das Unglück des Vaterlandes und durch das ruhmlose Schicksal seiner Dichtungen gleich tief verbittert. Zu seinem Glück fand Kleist in Berlin, wo er Wohnung nahm, einen Freundeskreis, der ihm das bot, was ihm am meisten not tat, Teilnahme und Verständnis für sein Dichten. Aus dieser Zeit stammen die beiden Gedichte: „An den König von Preußen" und „An die Königin Luise von Preußen". Kleist und Friedrich Wilhelm III. — zwei schärfere Gegensätze unter den Vaterlandsfreunden sind kaum zu denken. Jener, der Mann des radikalen Entweder-Oder, „wagte" leicht „das heil'ge Vaterland"; dieser widerstrebte einem Verzweiflungskampf, „weil das Bewußtsein seiner Verantwortlichkeit vor Gott und Menschen ihm auf der Haut brannte" (Treitschke). In dem ersten jener Lieder, das Kleist zur Feier des Wiedereinzugs des Königspaars in Berlin dichtete, wird nun Kleist seinem Könige gerecht, wenn es auch der Dichter des Hermann nicht unterlassen kann, den Gedanken auszusprechen: „Du brauchtest Wahrheit weniger zu lieben, und Sieger wärst du auf dem Schlachtfeld blieben." Der Schlußvers des Gedichts aber erinnert den König, der die Schonung des Nationalbesitzes allerdings als eine heilige Herrscherpflicht anerkannte, daran, daß auch der Hauptstadt Türme dazu erbaut seien, „für beſſ're Güter in den Staub zu sinken". Das Gedicht an die Königin Luise aber ist die paradox gehaltene Einkleidung des Gedankens, den Kleist nach der von der stillen Größe der schönen Königin gewonnenen Anschauung bereits im Jahre 1806 ausgesprochen hatte (s. o. S. 120).

Inzwischen war aber bereits, augenscheinlich wieder durch ein gewaltiges Zusammenfassen aller Kraft, das Werk entstanden, mit dem Kleist die Höhe seiner Künstlerlaufbahn erreicht. Auf preußischem Boden hatte Kleist, voll lebendigen Verständnisses für Preußens Eigenart, das große Preußenstück, den „Prinzen von Homburg", geschaffen. Die

Behandlung desselben wird nach dem Plan des Werks im II. Hauptabschnitt folgen.

Kleists Endschicksale. „Der Prinz von Homburg" gab dem Dichter, wenn irgend eines seiner Werke, den Anspruch auf einen großen Erfolg (s. u.); aber wieder verwirklichte die Zeit den Anspruch nicht. Kleist brachte sein reifstes Werk nicht auf die Bühne. Von allen Mißerfolgen der größte, unverdienteste! — Ebensowenig glückte der Versuch des Dichters, die Berliner Bühne mit seinem Käthchen zu erobern. Auch die buchhändlerische Ausbeutung seiner Dichtungen war wenig erfolgreich. Und das alles in einer trostlosen wirtschaftlichen Lage. Die bittere Existenznot, nicht freie Zuneigung scheint es denn auch gewesen zu sein, was den Dichter bewog, es noch einmal mit dem Redakteurberuf zu versuchen, zu dem, wie er sich selbst eingestand, seine ganze Natur so wenig paßte. „Berliner Abendblätter", ein „Unterhaltungsblatt", hieß das Unternehmen, das er im Herbst 1810 ins Leben rief. Näheres über das Schicksal dieses Blattes, das ein schlimmes Schicksal für Kleist bedeutet, s. bei Brahm S. 325—333 und vor allem bei Steig, H. v. Kl.'s Berliner Kämpfe. Die Absicht Kleists war es, mit dieser Zeitschrift die aus den Fugen gegangene Zeit miteinrenken zu helfen; war er doch „vom Scheitel zur Sohle" mit dem Gefühl des Elends, in dem das Zeitalter darniederlag, durchdrungen (s. das Gebet des Zoroaster). Um aber so die Zeit heilen zu können, hätte das Blatt vor allem Freiheit der Bewegung gebraucht. Diese hätte ihm aber kaum je mehr als in der Zeit seiner Entstehung fehlen können, als Napoleon Preußen seine kriegerischen Regungen im Jahre 1809 büßen ließ. Um den Schwierigkeiten der Zensur zu entgehn, veränderte Kleist die Richtung seines Blattes; er suchte, indem er auf ausgesprochene „Popularität" verzichtete, seinem Blatte einen halboffiziellen Charakter zu geben, geriet aber dabei mit dem Minister Hardenberg, noch mehr aber mit dessen Vertrauten, Friedrich von Raumer, in arge Mißhelligkeiten, die dem Dichter schwere Demütigungen eintrugen und sein verbittertes Gemüt nur noch mehr verbitterten. Im März 1811 schliefen „Die Abendblätter" ein. Von den bedeutenderen Beiträgen Kleists zu den „Abendblättern", die R. Köpke ausgemittelt hat, nenne ich zunächst die „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege", die glücklichste Probe aus Kleists Versuchen in dieser eigenartigen Form der Erzählung. Ein virtuoses Stück, ein neuer Beweis für Kleists Meisterschaft im Erzählen! Bemerkenswert ist die Kunst, mit der der Dichter die kleine dramatische Szene in dramatische Form gebracht hat; bewundernswert die Anschaulichkeit, mit der er erzählt; bewundernswert der Humor der Darstellung. Ferner sei genannt die Paradoxe: „Von der Überlegung", deren Kerngedanke aus dem „Katechismus" bekannt ist: „Die Überlegung vor der Tat verwirrt und hemmt die zum Handeln notwendige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt." Diese „Paradoxe" zeigt ebenso wie „der allerneueste Erziehungsplan", daß Kleist, dieser Meister in der Beherrschung schriftstellerischer Formen, auch

in dieser Form sich mit Glück bewegen kann. Aus dem „Briefe eines jungen Dichters an einen jungen Maler" hebe ich den Hauptgedanken heraus, in dem Kleists eigenste, durch seine ganze Künstlerlaufbahn betätigte Meinung enthalten ist: Die Aufgabe des Künstlers ist es nicht, ein anderer, sondern er selbst zu sein, sein Eigenstes, sein Innerstes zur Anschauung zu bringen. Auf seine Weise soll der Dichter sein; kopiert er, so willigt er darein, ganz und gar nicht auf Erden vorhanden gewesen zu sein. Es ist Kleists Größe, daß er durch keinen Mißerfolg sich davon abbringen ließ, er selbst zu sein, auf seine eigene Weise zu sein. Und hat er nicht selbst erstrebt, was sein Dichter dem Maler rät, den Gipfel der Kunst in „diametralentgegengesetzter Richtung zu der Richtung der anerkannten Meister aufzufinden und zu ersteigen"?

Die einzige größere Erzählung, die Kleist in den „Abendblättern" veröffentlicht hat, ist „Die heilige Cäcilie", eine Legende; sie zeigt in ihrer katholischen Stimmung und ihrer Freude am Wunderhaften die stärkste Annäherung an den Geist der Romantik, die wir bei Kleist kennen. Diese Annäherung bald nach der Entstehung des „Prinzen von Homburg", der eine Verneinung des romantischen Geistes ist, erklärt sich wohl daraus, daß Kleist, durch den aufreibenden Kampf um die Existenz geschwächt, ohne es zu wissen, unter den Einfluß der Romantiker geraten, von denen eben in dieser Zeit u. a. Fouqué, Arnim und Brentano mit ihm verkehrten.

Man hat wohl aus den letzten Erzählungen Kleists[1]) geschlossen, daß er am Ende seiner dichterischen Kraft gewesen sei. Nichts falscher als das. Es war keine Selbsttäuschung, wenn der Dichter in sich das Regen erstorbener Kräfte spürte. In seinen letzten Hervorbringungen ist nur eine durch die beispiellose Ungunst der Verhältnisse, nicht durch inneren Kräfteverfall herbeigeführte, mithin rein zufällige Senkung der Kurve seiner dichterischen Kraft zu sehen. Verstehe ich das Gesetz richtig, das Kleists Leben beherrscht, so besaß sein Geist in allerhöchstem Maße die Kraft der Selbstverjüngung. Nicht nach den letzten Dichtungen, die durchaus nicht (wie es Kleist für eine bedeutende Dichtung fordert), „frei aus dem Schoße des Gemüts" hervorgegangen sind, sondern nach dem „Prinzen von Homburg" ist die Höhe zu bestimmen, die Kleist in der letzten Periode seines Schaffens erreicht hat.

Um die Ursachen für Kleists Selbstmord zu verstehen, muß man die in seinem Charakter und seinem bisherigen Leben liegenden und die erst kurz vor seinem Tode eintretende, den Verkehr mit seiner Todesgenossin Henriette Vogel, auseinander halten. Kleist hat sich uns in seinem Leben als eine im hervorragenden Sinne aktive Natur dargestellt. Sein Dichterwerden und sein Dichtersein ist ein Beweis für seine Tatkraft. Nun gibt es zwar eine Tatkraft, die ihren Träger erfreut, bloß

---

[1]) Außer der „heiligen Cäcilie" sind noch zu nennen „das Bettelweib von Locarno", „der Findling", „der Zweikampf".

weil sie ihm freie Betätigung gewährt. Kleist aber war eine Natur, in der die Umstände den Ehrgeiz zu einer dämonischen Macht hatten werden lassen. Er bedurfte daher des Erfolgs und der Anerkennung. Den Erfolg aber versagte ihm das Schicksal. Statt Erfolg erntete er Mißerfolg, statt Anerkennung Mißachtung. Wie tief ihn die Mißachtung traf, davon zeugt eine briefliche Äußerung Kleists über die Behandlung, die ihm seine Verwandten bei seiner letzten Anwesenheit in Frankfurt angedeihen ließen. Er will lieber zehnmal den Tod erleiden als noch einmal jene Stunden erleben. Der Gedanke, sein Verdienst gar nicht anerkannt zu sehen und bei seinen Verwandten als ein unnützes Glied der menschlichen Gesellschaft zu gelten, raube ihm — so erklärt er — nicht nur die Hoffnung auf die Zukunft, sondern vergifte ihm auch die Vergangenheit. Und noch eins kam hinzu. Sein angestrengtes Schaffen verhalf ihm nicht einmal zu dem bescheidensten Lebensunterhalt: der Dichter des „Prinzen v. H." rang mit der einfachen Existenznot. Wahrlich ein Stück „Tragik"! Weil er einsah, daß er sich mit der literarischen Arbeit nicht das Leben fristen konnte, suchte er noch einmal Staatsanstellung. Der König gewährte sie ihm auch für den Kriegsfall. Aber die Einberufung ließ lange auf sich warten, und schließlich schloß Preußen das Bündnis mit Napoleon, eine Tatsache, die Kleist zu dem bitteren Worte fortriß: „Was soll man doch, wenn der König diese Allianz abschließt, länger bei ihm machen? Die Zeit ist ja vor der Tür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller anderen bürgerlichen Tugenden von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kann" (Stein a. a. O. S. 652 f.). Zu der Erfolglosigkeit des Dichters trat die Erfolglosigkeit des **Politikers**; in seiner Brust lebte ernst der Wille, die Zeit miteinrenken zu helfen; aber auch hier fehlte der Erfolg. — Kleist war indes nicht nur eine durchaus aktive Natur; er war auch ein echter **Stimmungsmensch**, bei dem das Lebensgefühl den stärksten Schwankungen ausgesetzt war. War er doch eine sehr **sensitive** Natur, ausgestattet mit sehr zarter Empfindung für das Schöne und Edle und sehr starkem Widerwillen gegen das Unschöne und Gemeine. Lebensfreude und Lebensüberdruß mögen oft hart nebeneinander gelegen haben. Der Lebensüberdruß zeitigte den öfter wiederkehrenden Entschluß zum Selbstmorde. Aber der **Wille zum Leben** war bisher immer stärker gewesen als die Sehnsucht nach dem Tode. Auch im Herbst 1811 würde Kleist ohne Zweifel trotz seiner überaus trostlosen Lage über den **Entschluß** zum Selbstmord nicht hinausgekommen sein, **wenn er nicht eine Todesgenossin gefunden hätte**. Schon öfter hatte Kleist nach einem Todesgenossen gesucht; verstehe ich die Psychologie dieses Verlangens richtig, so wollte Kleist sich durch die Gemeinsamkeit des Handelns fest machen gegen das **Beben vor der Vernichtung** (s. o. S. 53 f.), gegen das Verlangen nach Dasein, auch gegen den Drang zum Schaffen, mit einem Wort gegen den **Willen zum Leben** in allen seinen Gestalten. Der ästhetisch überschwängliche Verkehr

mit der schwermütigen Henriette Vogel, die nach ärztlichem Ausspruch einem qualvollen Ende entgegenzusehn glaubte, leistete ihm diesen traurigen Dienst. Wohl tötete Kleist schließlich seine Gefährtin, aber im Grunde war sie es, die ihn in den Tod zog. Kleist fühlte sich „zum Tode reif"; wenn er aber damit meinte, daß in ihm das Verlangen nach Dasein erstorben sei, so war dies eine seiner größten Selbsttäuschungen. Nicht erstorben war es, sondern nur eingeschläfert; eingeschläfert durch den schwärmerischen, gefühlsschwelgerischen, alle Besonnenheit und Willenskraft wegstehlenden Verkehr. Bezeichnend genug ist es, daß es vor allem die Musik war, welche die Seelen der beiden verband. Kleist, der der Romantik in seinem dichterischen Schaffen so wenig Zugeständnisse gemacht hatte, machte ihr das größte mit seinem Tode. Er, der dem Leben so scharf in die ernsten Augen gesehen hatte, zog sich verhüllende Schleier vor den Tod und vor die Tat, mit der er aus dem Leben schied: Er träumte „lauter himmlische Fluren und Sonnen", in deren Schimmer er zusammen mit Henriette, lange Flügel an den Schultern, umherwandeln werde. Er dankte Gott für den „wollüstigen" Tod, mit dem er ihm das qualvollste Leben, das ein Mensch habe leben können, vergüte. Wäre Kleist in der Zeit, in welcher er selbst die Entwicklung seines Lebens abbrach, eines natürlichen Todes gestorben, so würde man ein reines tragisches Gefühl haben; jetzt wird dieses Gefühl schwer durch das Unwürdige seiner Tat geschädigt.

Der Todestag Kleists ist der 21. November 1811.

B. Der Prinz von Homburg.

Literatur. Außer den auf S. 3 genannten biographischen Werken vergl. noch H. Gilow: Die Grundgedanken in H. v. Kl.s Pr. v. H. (Schulprogramm 1893); Seiler: Die Behandlung des sittlichen Problems in Schillers Kampf m. d. Dr., Livius VIII, 7, Kleists Pr. v. H. und Sophokles' Antigone (Schulprogramm 1890); Sierosta: Das Vaterländisch-Erziehliche in Kleists P. v. H. Schulprogramm 1891); H. v. Wolzogen: (Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik, herausg. von O. Blumenthal, 2 Bd., 1. u. 2. Heft). Schulausgaben von J. Zürn (Siegismund und Volkening), J. Heuwes (Schöningh), Weismann (Cotta).

Didaktische Vorbemerkungen. Wegen seines hochbedeutsamen ethischen und patriotischen Gehalts und seiner vollendeten dramatischen Form empfiehlt sich „der Prinz von Homburg" dringend zu eingehender Behandlung. Über die Stelle dieser Behandlung im Unterricht s. o. S. 178. Die Gesichtspunkte, unter denen die Lektüre zu geschehen hat, sind oben S. 177—189 und 230—231 entwickelt. Hier nur noch einige Winke. Soll es zu einem vollkommenen ästhetischen Verständnis und Genuß eines Dramas kommen, so muß auch die einzelne

Szene oder Szenengruppe nach dem dramatisch-technischen Gesichtspunkt behandelt werden. So gewiß als die Umsetzung des Szenariums, d. h. der kurzen thematischen Inhaltsangabe der einzelnen Szenen in szenische Handlung und szenisches Gespräch, eines der allerwichtigsten Geschäfte des Dichters ist, so gewiß darf eine Behandlung, die, soweit es möglich ist, dem Dichter nachschaffen will, von einer Berücksichtigung dieses Gesichtspunktes nicht Umgang nehmen. Das Verfahren hierbei kann etwa folgendes sein: Man stellt zunächst das Thema oder die Themen der Szene bez. Szenengruppe fest, so daß man ungefähr das gewinnt, was dem Dichter in seinem Szenarium vorgelegen hat. Dann beachtet man die Stellung der in der Szene handelnden Personen und die Absichten, die sie miteinander haben. Endlich ist zu verfolgen, wie die Durchführung des Themas in Handlung und Gespräch geschieht. Die Wahl der dramatischen Themen, die szenischen Situationen, die Durchführung der Themen charakterisiert in hohem Maße das Dichtwerk, den Dichter. (Vergl. die obige Behandlung der „Hermannsschlacht".)

Der biographisch-genetische Gesichtspunkt ist bei der Behandlung des Pr. v. H. darum von besonderer Wichtigkeit, weil bei diesem Drama die Wirkung, welche die Grundidee einerseits und andrerseits das Personenleben des Dichters auf die Gestaltung des Stoffs ausüben, deutlicher als gewöhnlich ins Licht tritt. — Gewarnt sei vor allem vor jeder ausführlicheren Behandlung „des Verhältnisses der Dichtung zur geschichtlichen Wahrheit". Da durch eine solche Vergleichung beim Pr. v. H. nichts für das Verständnis der Dichtung oder des Dichters herausspringt, liegt sie außerhalb des vom Lehrer zu berücksichtigenden Interessenkreises. Allenfalls rechtfertigt das freundnachbarliche Verhältnis des deutschen und des geschichtlichen Unterrichts eine an den Abschluß der Lektüre zu verlegende knappe Wiederholung oder auch erstmalige Darstellung des tatsächlichen Verlaufs. Jedenfalls sind Hinweise auf die historische Wahrheit während der Lektüre vom Übel.

I. Aufzug.

Der I. Aufzug zerfällt in zwei durch Ort und Zeit geschiedene Szenengruppen (Sz. 1—4 und Sz. 5 und 6). Doch zeigt sich bei der Aufeinanderfolge dieser beiden Szenengruppen bereits eine Eigentümlichkeit, die unser Schauspiel scharf z. B. von der Hermannsschlacht unterscheidet. Der „Prinz von Homburg" ist durch eine strenge Kontinuität der Handlung ausgezeichnet; und so folgen sich denn auch hier zwei Szenengruppen, die, wenn man auf das für den Verlauf der Handlung Wesentliche sieht, in ursächlichem Zusammenhang miteinander stehen. Eine Verzweigung von Haupt- und Nebenhandlung findet sich im Pr. v. H. nicht; auch hierin steht unser Schauspiel im Gegensatz zu der „Hermannsschlacht". Überhaupt dürfte es wenige Dramen von so geschlossener, zusammengenommener, „simplifizierter" Handlung geben, wie den Pr. v. H. Verfolgt man die Bewegungslinie der Handlung, so

liegt der Höhepunkt offenbar in dem Monologe des Prinzen (6. Sz.): im Besitz „des Pfandes", das ihm das Glück verliehn, erhebt er sich zu stolzestem Kraftgefühl; er glaubt, des Glückes Herr zu sein. Andere wichtige Punkte in der Bewegungslinie sind der Augenblick, in dem der Prinz der Prinzessin den Handschuh entreißt, und der andere, in dem er die Prinzessin bestimmt als die Eigentümerin desselben erkennt. So ist es der Handschuh, mittels dessen die Handlung in unserem Aufzuge fortgeleitet wird.

Die erste Szene führt den Helden des Dramas in eine Situation ein, in der sich bereits für die bloße Anschauung das innerste Streben des Prinzen offenbart: der Prinz windet sich selbst einen Kranz. Diesen intimen Einblick in das Herz des Jünglings gewährt der Dichter, indem er seinen Helden als Nachtwandler, d. h. in einem Zustande einführt, in dem seine Seele, unbewacht vom Selbstbewußtsein, ihr Geheimnis offenbart. Das Eingangsgespräch gibt zu dem der Anschauung sich darstellenden Bilde genaue Beschreibung und Erklärung. Aber noch weiter legt der Dichter die unbewehrte Seele des Prinzen bloß. Der Kurfürst, der recht wohl weiß, was des Jünglings Herz bewegt, läßt, „um sein tiefes Herz zu prüfen" (V, 5), die Prinzessin dem Traumwandler Lorbeerkranz und Ehrenschmuck vorhalten, der auch alsbald durch Tat und Wort seine Liebe zur Prinzessin offenbart. Die innersten Triebkräfte in der Seele des Helden sind aufgedeckt. — Die vierte Szene zeigt die hohe Bedeutung, die „der Scherz" des Kurfürsten für den Prinzen hat (V, 5). Nachdem der Prinz allmählich zum Bewußtsein seiner Lage erwacht ist, erzählt er dem Freunde von dem „Traum", den er geträumt und der ihm ein Zeichen des Himmels dafür ist, Gott werde ihm alles, was sein Geist gesehen, am folgenden Schlachttage schenken (V, 5). Die Stimmung, in der er erzählt, ist „rührende Freude". So erhält man eine Erzählung dessen, was man eben miterlebt hat; aber diese Erzählung ist keine einfache Wiedergabe des Geschehenen, sondern die Spiegelung des Geschehenen im Geist und Gemüt des traumwandelnden Prinzen. Die Traumphantasie hat das Geschehende überhöht, und sein Gemüt ist daran „entzündet". Von entscheidender Bedeutung sind die Stellen, an denen es sich um die Persönlichkeit „der süßen Traumgestalt" handelt. Der Prinz weiß, daß die Dame des Traumes die Prinzessin Natalie war; im Neckspiel, wie es einem Verliebten wohl ansteht, nennt er dem Freunde eine andere Dame. Da entdeckt der Prinz das Wunder, daß er ein Stück des Traumes, den Handschuh, gleichsam „verkörpert" in seiner Hand hält (V, 5). Er erkennt, daß er nicht bloß geträumt haben kann. Auch kommt sein „Dichten" auf die rechte Spur, wenn er nach der Anwesenheit der Prinzessin fragt. Aber Hohenzollern „durchkreuzt" schon jetzt wie auch später (vergl. V, 5) sein Denken und läßt seinem Geiste keine Ruhe, die aufgenommene Spur zu verfolgen.

Im Dunkel einer heißen, lieblichen Nacht spielen sich die ersten Szenen ab; beim Ergrauen des folgenden Morgens findet die Austeilung

der Schlachtbefehle statt. Die Stunde der Handlung paßt zu der Stimmung, die über den Szenen liegt. Wohl hatte ja auch der Gedanke an die Schlacht in die ersten Szenen hineingeklungen, aber doch nur wie von fern. Jetzt im nüchternen Morgengrauen mahnt Kanonendonner streng an den Ernst der Lage. — Die fünfte Szene ist nach ihrer Anlage höchst merkwürdig. Es sind zwei ihrer Zusammensetzung nach völlig verschiedene Gruppen handelnder Personen, die ein Schauplatz vereinigt; der Kurfürst allein hat als Gatte und Oheim einerseits und als Feldherr und Herrscher anderseits eine Mittelstellung. Ebenso verschieden wie die Gruppen sind die Handlungen: hier eine Handlung mit privatem, familienhaftem Charakter, dort eine offizielle Staatshandlung. Beide Handlungen sollen nebeneinander als Parallelhandlung herlaufen. Aber als die Prinzessin ihren Handschuh vermißt, wird der Geist des bereits vorher der anderen Gruppe zugewandten Prinzen dermaßen dem, was um ihn und mit ihm geschieht, entfremdet, daß er nur für das Sinn hat, was in der anderen Gruppe geschieht. Die Führung der Handlung ist meisterhaft, weil die beiden Handlungen zwanglos so geführt werden, daß gerade in der Zeit, in der der Prinz als Heerführer die größte Aufmerksamkeit nötig hätte, seine Aufmerksamkeit am stärksten abgelenkt wird. Gerade in der Zeit, in der der Prinz nichts sein sollte als Offizier, ist er nichts als ein verliebter Mensch. Klar und bestimmt ist der Schlachtplan, klar und bestimmt wird die Spitze des Schlachtenplans, sein letzter Zweck, gleich anfangs herausgekehrt;[1]) klar und bestimmt ist die Rollen-

---

[1]) Der mit genialer Verwertung der eigentümlichen Beschaffenheit des Geländes entworfene Plan des Kurfürsten „bezweckt", den Schweden die Rückzugslinien durch Eroberung des Brückenkopfes am Rhin abzuschneiden, sie so in das Rhinluch zu treiben und damit völlig aufzureiben. Man beachte wohl: die völlige Vernichtung der Schweden ist nicht ein Erfolg, den der Kurfürst von einem nur auf die Besiegung der Schweden angelegten Schlachtplan erhofft; sie ist der den ganzen Entwurf bestimmende Zweckgedanke. Wird die Vernichtung der Schweden nicht erreicht, so ist der Zweck des Kurfürsten verfehlt. — Zur Erreichung seines Zwecks ordnet der Kurfürst eine durch den Oberst Hennings mit dem rechten Flügel des brandenburgischen Heeres auszuführende Umgehungsbewegung an: Hennings soll sich, hinter dem linken Flügel der Schwedischen vordringend, der Brückenschanze (des „Brückenkopfs") bemächtigen, die den Schweden den Zugang zu ihren Rückzugslinien, den „drei Brücken", sichert. Bei dem zu erwartenden Kampfe zwischen dem rechten Flügel der Brandenburger und dem linken Flügel der Schweden, der sich der Umgehung und der Wegnahme seiner Rückzugslinie erwehren mußte, sollte Hennings durch den Grafen Truchß, dem der Oberbefehl über das Zentrum anvertraut wurde, unterstützt werden. Der schwedische linke Flügel sollte also zugleich vom rechten Flügel und dem Zentrum der Brandenburger angegriffen, mithin zu einem Kampf mit doppelter Front gezwungen werden. Wenn nun dieser linke Flügel, von den Brandenburgern in die Mitte genommen, aufgelöst und von seiner Rückzugslinie abgedrängt, sich auf seinen rechten Flügel stürzen würde, dann sollte der Prinz durch einen geradausgerichteten Stoß gegen den durch den flüchtigen linken Flügel in Unordnung gebrachten rechten Flügel der Schweden das ganze schwedische Heer in die Sümpfe drängen, die hinter dem rechten Flügel der Schweden in der Richtung seines Stoßes lagen.

verteilung; am klarsten und bestimmtesten wird dem Prinzen seine Aufgabe zudiktiert: „Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag", er soll nicht von seinem Posten weichen, als bis er durch einen eigens gesandten Boten den Befehl zum Angriff erhalten hat. Mit einer jeden Mißverstand ausschließenden Deutlichkeit und Bestimmtheit wird ihm im Schlachtbefehl das Recht der strategischen Selbstbestimmung für jede mögliche Gefechtslage genommen. Am Schluß mahnt ihn obendrein der Kurfürst in Rücksicht auf die von ihm verscherzten beiden Siege und im Angesicht der hohen Wichtigkeit der bevorstehenden Schlacht,[1]) sich wohl zu regieren. Um so schärfer tritt die Zerstreutheit des Prinzen hervor, die er vergebens durch einen Willensentschluß zu bekämpfen sucht. „Ungeheures Staunen" hat ihn ergriffen über das Wunder, das sich ihm offenbart; er ist nur mit seinem Körper inmitten der Offiziere gegenwärtig und versteht geistesabwesend nichts von dem, was er verstehen müßte. — Der Schlachtbefehl bindet den eigenen Willen des Prinzen aufs festeste; seiner Initiative bleibt nichts überlassen. Sein Eingreifen in die Schlacht hängt ganz von dem Willen des obersten Schlachtenlenkers ab. Zunächst hat er nur die Aufgabe, als Zuschauer außerhalb des Schlachtbereichs ruhig abzuwarten. Im schroffsten Gegensatz zu dieser Abhängigkeit und Aufgabe steht das leidenschaftliche, unbändige Verlangen des Prinzen nach Kriegslorbeeren. Man ahnt den Konflikt zwischen dem Willen des Prinzen und dem Schlachtbefehl.

Das „Spiel" hat in unserem Aufzuge eigenartige Formen. Das Spiel des Kurfürsten in der 1. Szene ist im engeren Sinne des Worts ein „Spielen", ein Scherz. In etwas hat diesen Charakter auch das Spiel Hohenzollerns mit dem Prinzen im Anfang der 4. Szene; von dem „Neckspiel" des Prinzen war bereits die Rede. Am Ende der 4. Szene hat Hohenzollern den Zweck, den Geist des Prinzen abzulenken, sein Dichten zu durchkreuzen. Im 5. Auftritt spielt der Prinz sein eigenes Spiel, dessen Merkmal völlige Selbstvergessenheit ist. Der Prinz kommt während des Aufzugs an keiner Stelle zu einem Handeln mit klarer Selbstbestimmung und Selbstbesinnung. Es spielen mit ihm der Kurfürst, Hohenzollern, vor allem aber seine leidenschaftliche Liebe zu Natalie; möglich gemacht ist dies durch die völlige oder teilweise Traumverlorenheit seiner Seele. Nirgends stößt in unserem Aufzuge Wille auf Wille. Es wird keine energisch verlaufende, von starken Willensentschlüssen getragene, Hemmungen überwindende Handlung dargestellt, vielmehr handelt es sich mehr um eine Darstellung und Veranschaulichung von Zuständen durch das Handeln der Personen. Die Handlung ist „die Gelegenheitsmacherin" für die Exposition der Gestalt. Das Hauptinteresse ist der Persönlichkeit des Prinzen als solcher zugewandt; sein Reden und Tun interessiert, weil sich in ihm der Charakter und die ganze Existenz

---

[1]) Kurfürst: „. . . laß mich heut den dritten (ꝛc. Sieg) nicht entbehren, der minder nicht als Thron und Reich mir gilt."

offenbart. Die Situationen, in denen sich die Natur des Prinzen darstellt, sind, mit O. Ludwig zu reden, „prägnant"; die zweite Hauptsituation (Sz. 5) ist es noch mehr als die erste, weil sich der Prinz, von Leidenschaft erfüllt, selbst verliert, trotzdem die Situation ihn zurückhalten sollte.

Von den Charakteren ist der Prinz mit scharfen Strichen gezeichnet. Die vor unseren Augen ablaufende Handlung läßt ihn als einen Empfindungsmenschen, als eine weiche, zarten und leidenschaftlichen Gefühlen offene Natur erkennen. Die Empfindung reißt ihn in völlige Selbstvergessenheit hinein; der bewußte Wille vermag es nicht zu hindern, daß sie den Geist beherrscht. Die Empfindungen des Prinzen sind übrigens von aktiver Natur, da sie den Willen des Prinzen zu feurigem Begehren erregen; er träumt nicht nur von Lorbeeren, Ehrenschmuck und Frauenliebe, er will sie auch besitzen. Er ist ein Mensch des leidenschaftlichen Empfindens und Wollens. Daß aber dies Wollen nicht tatlos ist, beweisen die Taten, von denen man hört, und das Vertrauen des Kurfürsten zu ihm (Sz. 5). So steht er am Ende des I. Aufzugs als ein Held voll leidenschaftlichen Empfindens und Wollens, voll erprobter Tatkraft vor uns; aber zugleich als ein Mensch, der seine Empfindung nicht beherrschen, sein Wollen nicht regieren kann. — Das Charakterbild des Kurfürsten ist erst mit wenigen Strichen angelegt. Von seinem Äußern tritt das am meisten Charakteristische durch ein Wort des Prinzen heraus: er ist der Kurfürst „mit der Stirn des Zeus". Seinen scharfen, seelenerforschenden Blick verrät seine Kenntnis der geheimsten Regungen im Herzen des Prinzen. Einen Zug, den er mit dem Kleistschen Hermann teilt, bekundet sein Spielen mit dem Prinzen. Die fünfte Szene charakterisiert ihn einerseits als besorgten Gatten und zärtlichen Oheim, andererseits als siegesgewissen Schlachtendenker. Alles vereinzelte Striche zu dem Charakterbild, das im gesamten Drama entrollt werden soll. Unter den Eindrücken, die man von Hohenzollern empfängt, fällt die Neigung auf, mit dem Freunde scherzend zu spielen; dem traumverlorenen Prinzen gegenüber gefällt er sich in einer heiteren Überlegenheit. Sein Auftreten ist von kecker Frische.

Hohe Anerkennung verdient die meisterhafte Technik, mit der Kleist alles, was zur Exposition gehört, darzustellen weiß. Da ist nirgends undramatisches Erzählen oder Schildern, sondern überall lebendiger Fluß der Begebenheiten. Zwanglos, ganz nebenher, und doch so, daß man aufmerksam wird, erfährt man z. B. alles Erforderliche über Ort, Zeit, Zeitlage usw. Dies kann darum zwanglos geschehen, weil Ort und Zeit nicht gleichgültige Momente für die Handlung sind; man beachte z. B. die Bedeutung, die Ort und Zeit in der ersten Szenenfolge haben. Welch technisch feiner Zug ist es, wenn Kleist die Nähe des Schlachtfeldes und die Nähe der entscheidenden Schlacht durch den vom Vorgefecht herübertönenden Kanonendonner bezeichnet! Bewundernswert ist vor allem die Art, wie die Charaktere und die Empfindungszustände

des Prinzen dargestellt werden. Es ist kaum ein technisches Mittel vorhanden, dessen sich der Dichter nicht bediente, um uns das von ihm Geschaute vorstellig zu machen. Man lernt die Empfindungszustände und den Charakter des Prinzen aus dem kennen, was er selbst und was andere direkt darüber sagen. Indirekt zunächst aus seinem Mienenspiel, seiner Körperhaltung, seinen Bewegungen; wie beredt ist z. B. das Bild des nach dem Lorbeerkranz greifenden Prinzen. Ebenso charakterisieren den Prinzen seine Rede (s. u.), vor allem aber das Tun, in dem sich seine Empfindungen darstellen (s. o.). Auch das Verhalten der anderen zu ihm, z. B. das des Kurfürsten, hilft wesentlich mit zur Charakteristik.

Die Behandlung des Dialogs zeigt überall kräftiges dramatisches Leben. „Hohenzollern führt den Kurfürsten und die Damen zum traumwachen Prinzen“ — das ist das dramatische Thema des ersten Teils der 1. Szene. Wie führt nun Kleist dies Thema in Handlung und Gespräch durch? Ein rätselhaftes Bild stellt sich beim Hochgehen des Vorhangs dem Auge des Zuschauers dar, lebhafte Erwartung erregend. Die Eingangsfrage Hohenzollerns an den Kurfürsten, sein knapper, lebhafter Bericht über das Geschehene bereiten erklärend auf den Anblick des Prinzen vor. Durch das lebendige Gespräch zwischen Hohenzollern und den übrigen erhält der Zuschauer die Erklärung für das, was er sieht. Das zweite Thema der Szene: „Der Kurfürst prüft das Herz des Prinzen“ ist mit großer Kürze und mit großer Lebhaftigkeit behandelt; das Ganze geht flüchtig wie ein Traumbild vorüber: einige verräterische Flüsterrufe des Prinzen, einige erstaunte Ausrufe der Mitspieler, einige kurze Aufforderungen der beiden Hauptspieler — dann versinkt alles auf den Beschwörungsruf des Kurfürsten: „Ins Nichts mit dir zurück!“ — um dann später im Geist des Prinzen wieder aufzuerstehen. In der vierten Szene ist zunächst das schwere Erwachen des Prinzen aus seiner Traumverlorenheit sehr glücklich dadurch zur Darstellung gebracht, daß der Prinz, außerstande, seine wirkliche Lage zu erkennen, aus der Lage herausspricht, in der er sich bei wachem Bewußtsein zuletzt befand. Den Bericht des Prinzen von seinem Traum unterbricht der Dichter zweimal durch ein Frage- und Antwortspiel, dessen Thema beide Mal die Persönlichkeit der „süßen Traumgestalt“ ist. So kommt der Eindruck des Epischen während unserer Szene nicht auf. — Auf die Kunst in der Anlage der fünften Szene ist bereits hingewiesen. Nirgends spürt man beim Ineinanderschieben der Handlungen und der verschiedenen Dialogpartien irgend welche Künstlichkeit, die an der Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit des Vorgangs irre machen könnte. Meisterhaft ist namentlich die Behandlung der Worte: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen“. Dem Prinzen sind diese Worte offenbar zunächst nur im Ohre hängen geblieben; ohne daß er sie in ihrem Zusammenhange verstanden hätte. Nachdem er dann die Prinzessin als die Besitzerin des Handschuhs erkannt hat, wendet er sich „mit triumphierenden Schritten“ dem Kreise

der Offiziere zu, indem er jene Worte wiederholt, aber nicht in dem Tone, in dem die andern Offiziere die Worte des Feldmarschalls wiederholen, sondern voll Vorfreude auf den Augenblick des Losschlagens. Zu den Kampf und Sieg verheißenden Worten kehrt sein Geist auch wieder über das nicht verstandene: „Nicht eh" zurück. Sehr anziehend tritt auch im Dialog der Gegensatz zwischen der strengen Aufmerksamkeit heraus, mit der die anderen Offiziere den Befehl des Feldmarschalls entgegennehmen und der Zerfahrenheit des Prinzen, der im Grunde nur Worte hört. — Der Monolog in Sz. 6, der durch die Form der Anrede dialogischen Charakter gewinnt, gehört zu den dramatischen Monologen.

Die Sprache ist den Charakteren und Situationen angemessen. Hervorgehoben sei der humoristische Anflug in den Reden Hohenzollerns (s. auch das durchgeführte Bild in der 3. Sz.), der soldatisch gemessene Ton Dörflings, vor allem aber die schöne Bildlichkeit und Weichheit in den Worten des lyrisch erregten Prinzen. — In der Behandlung des Verses fällt vor allem das Zerreißen des Verses auf: indem die einzelnen Teile von verschiedenen Personen gesprochen werden, gewinnt der Dialog eine erhöhte Lebendigkeit.

II. Aufzug.

Der II. Aufzug behandelt die Ereignisse während und nach der Schlacht bei Fehrbellin, für welche im I. Aufzuge der Schlachtbefehl ausgegeben wurde (einfache Fortführung der Handlung). Das wenige, was zwischen den beiden Aufzügen geschehen ist, wird sehr leicht und glücklich in den ersten Szenen „exponiert". — Die drei Szenengruppen des Aufzugs heben sich scharf voneinander durch ihren Charakter ab (s. u.). Auch bei diesen Gruppen ist der Fortschritt von der einen zur anderen sehr einfach. Am Schluß der ersten Szenengruppe stürmt der Prinz in den Kampf, die zweite beginnt mit der Nachricht von dem gewonnenen Siege, die dritte mit dem Verdikt des Kurfürsten gegen den unberufenen Sieger. — Es wurde bereits früher auf die strenge Einheitlichkeit der Handlung im Pr. v. H. hingewiesen. Diese Einheitlichkeit schließt jedoch keineswegs aus, daß sich ein Interesse kräftig auslebt, das an sich nur im losen Zusammenhange mit der eigentlichen Handlung steht. Dies gilt in unserem Aufzuge von dem Bericht über Frobens Opfertod. Hier ist auch eines der Mittel verborgen, durch die Kleist dem Geschehn in seinem Drama die gesunde Frische des Natürlichen, Wirklichen gibt. — Gang der Handlung. In zwanglosester Weise leitet der Dichter die Hauptszene der ersten Szenengruppe durch eine Vorszene ein. Mit kräftigem Strich legt er zunächst das Charakterbild des Reiterobersten Kottwitz an; gesprächsweise kommt dann die Rede auf den kleinen Unfall des Prinzen, der nachher Bedeutung gewinnen soll. Die Betrachtung des alten Kottwitz über „das Wetter" fügt zu dem kräftigen Charakterstrich einen weichen Strich hinzu. Zuletzt

erfährt man noch, daß Kottwitz vergebens versucht hat, den Feldmarschall, der ihm etwas von Bedeutung anvertrauen wollte, zu sprechen. Die zweite Szene wird durch zwei erregende Momente (das Wort „erregendes Moment“ nicht im technischen Sinne Freytags genommen) in drei Abschnitte zerlegt; die Momente sind der durch einen Kanonenschuß angezeigte Beginn des Kampfes und der mit den Worten: „Auf, Kottwitz, folg' mir“ geschehende Aufbruch des Prinzen. Der einleitende Teil der Szene dient vor allem der Charakteristik der Stimmung des Prinzen: Er heißt unbesehens gut, was Kottwitz angeordnet hat; er hat sich, dem Triebe seines Herzens folgend, am Altar eines idyllischen Dorfkirchleins betend niedergeworfen; er träumt vor sich nieder, obwohl ihm eben von Hohenzollern der ihn betreffende Schlachtbefehl wiederholt ist. Offenbar ist seine Seele noch in den Banden seines Nachterlebnisses; der Ernst der Situation hat ihn noch immer nicht ernüchtert. — Im zweiten Teile machen uns die Reden der Offiziere zu Zeugen der Schlacht (Kunstmittel der „Teichoskopie“). In vollkommener Klarheit spielen sich die Ereignisse vor unserem geistigen Auge ab. Zunächst sind es besonders die Antworten auf die verwunderten Fragen des Prinzen, die uns mit dem Stande der Dinge bekannt machen und uns den Schlachtplan der Kurfürsten in Erinnerung rufen. Beim Beginn der Schlacht steht Hennings, der den rechten Flügel kommandiert, dem Plane des Kurfürsten gemäß, im Rücken des linken, von Wrangel befehligten schwedischen Flügels. Artilleriefeuer der Brandenburger eröffnet den Kampf; die Schweden erwidern es von den Schanzen, die ihren linken Flügel decken. Schüsse in der Nähe künden an, daß Truchß — wiederum dem kurfürstlichen Befehle gemäß — Hennings' Rückenangriff auf den linken schwedischen Flügel durch einen Frontangriff vom Zentrum aus unterstützt. Der nächste bedeutsame Punkt im Gange der Schlacht ist das Abschwenken dreier schwedischer Regimenter vom rechten Flügel zur Unterstützung des notleidenden linken. Zugleich rückt Reiterei vor, um diese Hilfsaktion vom rechten zum linken schwedischen Flügel hinüber zu decken. Noch ehe aber diese Aktion durchgeführt ist, die übrigens der Prinz durch einen Seitenangriff aus seiner verdeckten Stellung heraus hätte zuschanden machen können, kommt es bei den Schanzen, die den linken Flügel des Feindes decken, zum Nahekampf (Musketenfeuer). Ein Siegesgeschrei verkündet den Sieg der Brandenburger. Wrangel ist im Begriff, den Rückzug anzutreten und sein Feldgeschütz aus den Schanzen zurückzuziehen. Dies ist der Stand der Schlacht, als der Prinz befiehlt, Fanfare blasen zu lassen. Ein verhängnisvolles „Zu früh“, wie sich später herausstellen wird; „zu früh“ vom Standpunkt der Subordination aus, „zu früh“ aber auch vom kriegstechnischen Standpunkte. Die Rückzugsbewegung der Schweden war vorerst nur zögernd. An diesem langsamen Zeitmaß hatte der die Schlacht leitende Kurfürst alles Interesse. Sobald der Rückzug zur Flucht ausartete, war sein Plan zerstört, denn dann konnte die Flucht noch auf der Rückzugslinie der drei Brücken erfolgen,

die zurzeit noch nicht in der Hand der Brandenburger unter Hennings waren. Dann konnte nicht die große „Aufrollung“ der schwedischen Schlachtordnung von ihrem linken Flügel zum rechten und der Reiterangriff des Prinzen auf den durch den fliehenden linken Flügel verwirrten rechten Flügel der Schweden erfolgen. Sein Vorstoß geht nicht, wie es der Kurfürst beabsichtigt hatte, in der Richtung des rechten schwedischen Flügels, hinter dem die Sümpfe lagen, sondern wie aus der 5. und 8. Szene hervorgeht, gleichfalls auf den linken Flügel der Schweden.[1] Von dem „Siegsgeschrei“ gleichsam angelockt, greift er eben dort an, wo das Truchßsche Zentrum im Kampf mit den Schweden steht. Eine „Feldredoute“ bricht die Kraft seines Ansturms; ein ritardando, das um der Verluste willen peinlich, immerhin aber im Sinne des Schlachtplans günstig war. Nun aber erfolgt der zweite Angriff des durch den Anblick des niedersinkenden „Kurfürsten“ zu höchster Kampfeswut aufgestachelten Prinzen, und dieser Angriff in der Richtung der Feldredoute ist an sich erfolgreich, vernichtet aber den Plan des Kurfürsten: den Feind „zur Flucht zwingend“ (II, 9), verschuldet der Prinz, daß die Schweden, statt in die Sümpfe hinter ihrem rechten Flügel geworfen zu werden, ihre noch offenen Rückzugsstraßen erreichen und so der völligen Vernichtung, die der Kurfürst gehofft hatte, entschlüpfen. Die Attacke des Prinzen drängt sie entgegen der Absicht des Kurfürsten, der die Aufrollung nach dem rechten Flügel zu geplant hatte, rückwärts, also eben auf ihre von Hennings noch nicht gesperrte Rückzugslinie. Wenn später Kottwitz (V, 5) zur Verteidigung des Prinzen vorbringt, infolge des vom rechten Flügel gesandten Sukkurses der drei Regimenter samt der sie deckenden Reiterei sei es möglich gewesen, daß die Schweden (auf dem linken Flügel) wieder „Posten“ gefaßt hätten, so betont der Kurfürst ihm gegenüber mit Recht, daß für die Ausführung seines Plans vor allem Zeit („zwei Stunden Frist“) nötig war. Ihm hätte es sogar willkommen sein müssen, wenn die Rückzugsbewegung der Schweden zum Stehen gekommen wäre. Wenn aber Kottwitz und mit ihm neuere Ausleger (Schöntag: Die Tat des Pr. v. H. Zeitschr. f. d. Unt., 12) behaupten, der Ausgang der Schlacht sei durch jene Hilfsbewegung zweifelhaft geworden, so verdienen sie die etwas kurzhändige Abwehr des Kurfürsten: „So! Das beliebt Dir so vorauszusetzen!“ Als die Offiziere den Aufbruch der Regimenter und der zu ihrer Deckung bestimmten Reiterei beobachten, sagt Hohenzollern von der Reiterei: „Ha, wie das Feld die wieder räumen wird, wenn sie versteckt uns hier im Tal erblickt!“ Das hört sich nicht an, als wenn Hohenzollern von der ganzen Bewegung viel Unheil erwartete: die bloße Anwesenheit des Prinzen an dem vom Kurfürsten befohlenen Platze würde den drei Regimentern ihre Flankendeckung gekostet haben. — Wenn gleich-

[1] Beweis: Eine Kugel „aus der Feldredoute“ (selbstverständlich der von der Attacke des Prinzen bekannten) tötet Froben, als er eben mit dem Kurfürsten das Pferd getauscht hat.

wohl die Auslegung entgegen der ausdrücklichen Erklärung des berufensten Urteilers, des Kurfürsten, das Eingreifen des Prinzen taktisch rechtfertigen will, so dünkt mich das — bedenkliche Zivilstrategie.

Dem Losbrechen des Prinzen geht ein kurzer, heftiger Kampf voraus: den Widerstand des alten Kottwitz beseitigt der Prinz, indem er das Ehrgefühl desselben reizt; den Widerstand des ersten Offiziers aber bricht er gewalttätig. Dann gibt er statt der Parole des Kurfürsten eine neue: „Ein Schurke, wer seinem General zur Schlacht nicht folgt", nimmt die ganze Verantwortung auf sich und stürmt in die Schlacht.

In der zweiten Szenengruppe benutzt der Dichter die Erzählung von Frobens Opfertod, um seinen Helden auf die Höhe des Kraftgefühls zu heben. Er läßt das Gerücht vom Tode des Kurfürsten entstehen. Der Prinz, der den Kurfürsten glaubt fallen gesehen zu haben, übernimmt im stolzen Selbstgefühl, die Sache Brandenburgs gegen die Schweden zu führen. Er will als ein Engel mit dem Flammenschwert an den Stufen des verwaisten Thrones stehen. Eigenmächtig setzt er sich zum Vollstrecker des letzten Willens, den der Kurfürst geäußert hat, ein. Gleich danach nähert er sich der Höhe des Glücksgefühls: Natalie gibt sich ihm zu eigen. — Aus der Erzählung Mörners erfährt man auch von dem Angriff des Prinzen, dem erstmaligen Scheitern und dem schließlichen glücklichen Ausgang desselben. — Wir werden nun Zeugen des jähen Glücksumschlags, bei dem sich tiefes Leid in höchste Freude wandelt; die Kunde: „Der Kurfürst lebt" trifft ein. Im Schluß der Szenenfolge führt den Prinzen die Aussicht auf die Zustimmung der Kurfürstin zu seiner Verlobung vollends auf die Höhe des Glücksgefühls. Die kurzen monologisierenden Worte: „O Cäsar Divus, die Leiter setz' ich an deinen Stern" zeigen den Prinzen auf des Lebens Gipfelhöhe. Freilich ist es nur die Fallhöhe, von der er bald stürzen soll. Von dieser Höhe schaut man auf die Höhe des I. Aufzugs zurück (Sz. 6). Was dort Hoffnung war, ist jetzt für das Gefühl des Prinzen Tatsache geworden: er hat das Glück gezwungen, ihm auf dem Schlachtfeld seine Gaben auszuschütten. Ja, es hat ihm freiwillig auch seinen zweiten Wunsch erfüllt und ihm die Hand der Geliebten gegeben.

Ist die Bewegungslinie der Handlung bisher aufsteigend gewesen, so beginnt sie in der dritten Szenenfolge zu fallen und zwar nach einem, so zu sagen, scharfen Knick. Sie erreicht ihren Tiefpunkt am Ende des III. Aufzugs.

Das letzte Wort, mit dem der Prinz von uns schied, war ein Wort des hochgemuten Lebensgefühls. Im schneidenden Kontrast zu diesem letzten Wort des Prinzen steht das erste Wort des Kurfürsten in der neunten Szene, das für den Zuschauer den Tod desselben Prinzen bedeutet. Zweimal spricht der Kurfürst das Verdikt aus; zweimal lädt er den Schuldigen vor das Kriegsgericht. Beidemal ist das Urteil allgemein ausgesprochen („Wer immer auch die Reiterei geführt"). Der Kurfürst ist nichts als unpersönlich urteilender Richter. Das Urteil

ist unabhängig von der Person des Täters. Zwischen den beiden Urteilssprüchen versichert sich der Kurfürst durch eine nochmalige Frage, daß der Prinz die Reiterei nicht geführt habe. Nicht als ob dann das Urteil anders lauten könnte (beachte das „Gleichviel"), aber der Kurfürst nimmt das höchste persönliche Interesse an der Frage, daher die Frage nach dem Zeugen. Aus dem ersten Urteilsspruch des Kurfürsten erfährt man die verhängnisvollen Folgen des zu frühen Losbruchs. Der Sieg ist ein Bruchstück geblieben, da der Prinz die Feinde zur Flucht gezwungen hat, ehe ihnen durch die Eroberung des Brückenkopfes die Rückzugslinie abgeschnitten war. Dem zweiten Urteilsspruch geht die Anerkennung voraus, daß der Sieg gleichwohl glänzend war. Aber wie das Urteil des Kurfürsten unabhängig ist von der Person des Täters, so ist es auch vom Erfolg oder Mißerfolg unabhängig. Das, was den Täter schuldig macht, ist das eigenmächtige Übertreten des Gesetzes. Welches scharfe Urteil erfährt der Täter, wenn er, der ein Werkzeug des planvoll denkenden und wollenden Kurfürsten sein sollte, als ein Werkzeug des blinden, launischen Zufalls erscheint! — In der zehnten Szene erscheint der Prinz mit den Zeichen seines Sieges. Wiederum hat der Dichter das Motiv der falschen Nachricht verwandt; auch hier äußerst wirkungsvoll: der Kurfürst wird plötzlich vor die Tatsache gestoßen, daß der Prinz der Täter ist. Dem Stutzen beim Auftreten des Prinzen folgt Betroffenheit, dann Gewißheit. Kaum ist die Gewißheit gewonnen, so ist auch schon der Befehl: „Nehmt ihm den Degen ab!" ausgesprochen. Der Prinz aber wird mit einem Schlage aus seiner heitern Siegerstimmung vor die Tatsache gestoßen, daß er ein Gefangener ist. — Die Offiziere sind tief erschrocken über das, was geschehen ist; Kottwitz und Dörfling versuchen den Kurfürsten daraufhin anzureden, aber er tut, als hörte er sie nicht, und spricht von anderem. Der Prinz, der inzwischen wie erstarrt, wie angedonnert dagestanden hat, wird aus seinem Staunen durch die Abforderung des Degens gerissen. In einer Reihe verwunderter Fragen macht sich sein Staunen Luft. Als er endlich den Grund seiner Verhaftung gehört hat, bricht er in ein bitteres „So — so, so, so!" aus. Voll Bitterkeit sind auch die Worte: „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen." Der Prinz sieht das Tun des Kurfürsten als das Spielen einer Rolle an; ein Spiel, in dem er, der Prinz, nicht mitzuspielen gedenkt. Er erwartet Edelmut und Liebe, da er kein Römer, sondern „ein Deutscher von altem Schrot und Korn" ist. Im Bewußtsein dieses seines Anspruchs erhebt er sich über den Kurfürsten: „Und wenn er mir in diesem Augenblick wie die Antike starr entgegenkommt, tut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!" Der Befehl, das Kriegsgericht zu bestellen, beschließt die letzte Szenengruppe, für deren ernste Handlung die Kirche, in der die Leiche Frobens aufgebahrt wird, den ernsten Hintergrund bildet.

Die Charaktere. Der enge Zusammenhang zwischen dem I. und II. Aufzuge zeigt sich vor allem in der Darstellung, die beide vom

Charakter des Prinzen geben. Der II. Aufzug vertieft und steigert die Eindrücke, die man im I. gewonnen hat. Beim Frühritt zum Schlachtfelde steht der Prinz noch ganz im Zauberbann seines nächtlichen Erlebnisses. Nicht, um sich zum Kampfe vorzubereiten, wie es der Jüngling im „Kampf mit dem Drachen" tut, sondern um das übervolle Herz auszuschütten, hatte der Prinz die Kapelle betreten, deren idyllische Lage seinem weich gestimmten Sinn wohlgefiel. Erst als das Geschütz schon donnert, „kehrt er ins Dasein wieder", um sich nach dem Schlachtbefehl zu erkundigen; aber auch jetzt ist der Zauber noch nicht gebrochen, der seinen Sinn gefangen hält. Bald träumt er — angesichts des Feindes — wieder dem „wunderlichen Vorfall" nach. Dann wird er Zuschauer des Kampfes. Der Anblick erregt seinen erregbaren Sinn: seine Ruhmbegierde entzündet sich an der Hoffnung auf nahen Ruhm, und er bricht zum Kampfe auf, ohne daß ihm auch nur, wie es scheint, ein Gedanke an den Schlachtbefehl in den Sinn gekommen wäre. Seine Offiziere rufen ihm dann den Befehl ins Gedächtnis; an dem Hindernis schäumt der wilde Strom seiner Leidenschaft empor und wirft es nieder. Ja, der Prinz reißt auch seine besonnenen Untergebenen in seine Bahn hinein. Obwohl unverantwortlich handelnd, übernimmt er die Verantwortung für andere. Man beachte besonders, daß er vor dem ihm vorgehaltenen Gebote nicht einmal stutzt. Da, wo das Herz Ordre erteilt, kommt eine Ordre, die von außen stammt, für ihn gar nicht in Frage. Er überläßt seinem Herzen die Bestimmung seines Wollens und Tuns. Es versteht sich von selbst, daß er sich nicht jedem blinden Affekt anvertraut; er prüft, ehe er handelt. So ist es auch in unserer Szene kein blindes Losstürmen; vielmehr überläßt der Prinz sich erst dann seinen Leidenschaften, als er die Situation für geeignet zum Angriff erkannt hat. Nun aber kann ihn ein bloßes Gebot, dessen Gründe er nicht kennt, nicht hemmen.[1]) Das Gebot als Gebot gilt ihm nichts. Demgemäß ist auch sein Betragen in der letzten Szene. Er versteht nicht, was man von ihm will, denn er findet den Gesichtspunkt nicht, von dem aus er das Handeln des Kurfürsten beurteilen soll. Er ahnt nicht von ferne, daß es eine objektive Macht ist, der der Kurfürst zu ihrem Recht verhelfen will. Er sieht das Handeln des Kurfürsten an, als entspränge es aus subjektivem Belieben. Den Beweggrund des Kurfürsten sucht er offenbar in einer persönlichen Gereiztheit des „Vetters" über die Mißachtung seines Willens. Darum hat er für das Benehmen desselben nichts als Bitterkeit und — Bedauern. — Nach dem I. und II. Aufzuge sind die Grundlinien der Charakteristik des Prinzen etwa folgende: Der Prinz besitzt ein Gemüt von tiefer Eindrucksfähigkeit; die Ein-

---

[1]) Den Endzweck, die Spitze des ganzen Planes hat er überhört. Es ist die dichterische Absicht bei der Schlachtbefehlszene, die Schuld des Prinzen stark zu mildern. Es ist dem Prinzen nicht zum Bewußtsein gekommen, daß der ihm die Selbstbestimmung wehrende Befehl des Kurfürsten das Stück eines zweckvoll bestimmten Ganzen ist.

drücke graben sich tief in sein Gemüt ein. Die Eindrücke aber wirken in seiner Seele nicht nur in die Tiefe, sondern auch in die Breite, insofern die ganze Seele in den Zustand der Erregung hineingezogen wird. Begleitet sind die Empfindungen von einem starkem Lustgefühl. Zugleich nimmt auch die Empfindung den Geist in ihren Dienst, indem sie ihn zwingt, sich auf ihre Gegenstände einseitig zu konzentrieren. Daher die Zerstreutheit des Prinzen, die Folge sehr starker Konzentration. Indes ist der Prinz keineswegs eine passive Träumernatur. Er besitzt eine Tatkraft von sehr hohem Stärkegrade, und — was besonders von Wichtigkeit ist — die Erregung der Tatkraft geschieht nicht durch Stoß von außen, sondern durch starken Affekt von innen; eine Hemmung des Wollens und Handelns durch Erwägung des Pflichtmäßigen gibt es nicht. Unbeirrt von allen sittlichen Bedenken stürmt der Wille im Affekt dahin. Der Besitz der Kraft kommt dem Prinzem zum Bewußtsein in einem ausgeprägten Kraftgefühl und Selbstvertrauen. Die Ziele, welche die Affekte der Kraft stecken und welche das Kraftgefühl aufnimmt, sind Kriegsruhm, Ehre und Liebe. Lustgefühl und Kraftgefühl lassen sich zusammenfassen als Lebensgefühl. In diesem Lebensgefühl überschaut er (um seine eigenen Worte aus III, 5 zu gebrauchen) auf des Lebens Gipfel die Zukunft wie ein Feenreich.

Der Kurfürst vertritt dem eigenwillig und eigenmächtig handelnden Prinzen gegenüber eben die Macht, die in dem Seelenleben desselben noch keine Stätte hat, — das Gesetz, die Norm des Handelns. Er vertritt sie so, wie es ihre Natur verlangt, mit Festigkeit und Strenge; er ist entschlossen, ihr zu ihrem Rechte zu verhelfen, gegen wen es auch sei. Seinem Herzen gewährt er kein Recht dem Gesetz gegenüber. So verkörpert sich in ihm die objektive Macht des Gesetzes in ihrer ganzen Majestät. Besonders bedeutsam ist in seinem Auftreten, daß er das Prinzip, für das er eintritt, ohne alles Pathos, ohne alle Erregung, aber mit aller Festigkeit ausspricht, daß er dann sich mit seinen Offizieren auf keine Erörterung seines Verfahrens gegen den Prinzen einläßt, und daß er endlich, nachdem er die Schuld des Prinzen erkannt hat, mit diesem selbst kein Wort mehr wechselt.

Von den übrigen Gestalten des Aufzugs zeigt Kottwitz' Charakter eine ähnliche Mischung der Charaktereigenschaften wie der des Prinzen, nur ist das Mischungsverhältnis ein ganz anderes. Dieser alte Haudegen, der nur auf dem Rücken des Rosses sich noch jung fühlt, ist voll Empfindung für die Schönheit des Schlachtmorgens, seine Gefühle flattern mit der Lerche jubelnd „zum heitern Duft" des Himmels auf. Ebenso eignet ihm ein hohes Maß von Erregbarkeit; auf die Reizung durch den Prinzen hin ist er sofort tatbereit. So bereitet der Dichter das spätere Eintreten des Alten für „die Ordre" des Herzens vor. —

Die Darstellung der Charaktere geschieht mittels solcher Situationen, in denen die Personen völlig aus sich herausgehen. Welche

Situation wäre z. B. geeigneter, um das wildstürmende Wesen des Prinzen besser darzustellen, als die in der 2. Szene? Ebenso ist die Situation in der 6. Szene eigens dazu angetan, den Prinzen auf dem Gipfel seines Kraftbewußtseins und Selbstvertrauens zu zeigen. Kleist ist ein Meister in der Kunst, die Charaktere aus sich herauszutreiben. — Der Charakter der Szenen ist wesentlich bedingt durch die Natur des Spiels und des Gegenspiels. Es ist nun ganz bezeichnend für den „Pr. v. H.", ja für Kleists ganze dramatische Dichtweise, daß er nur selten Spiel und Gegenspiel in einer Kampfszene aufeinanderprallen und sich die Handlung aus diesem Zusammenstoß entwickeln läßt, eine Tatsache, die für alle die Ausleger verhängnisvoll werden muß, welche das Freytagsche Dramenschema auch auf Kleistsche Dramen anwenden; ist doch eine der Voraussetzungen für die Verwertung dieses Schemas die, daß die Handlung „aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen" hervorgeht. Nur ein einziger kurzer Szenenabschnitt wird von einem Kampf ausgefüllt (Sz. 2). Übrigens vermeidet der Dichter zweimal diesen Szenentypus, wo er an sich in der Situation gegeben scheint; weder zwischen dem Kurfürsten und seinen Offizieren noch zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen kommt es zu einer Auseinandersetzung, wie denn die Träger der beiden großen Prinzipien des Handelns sich überhaupt nicht über diese Prinzipien auseinandersetzen. Um es schon hier zu sagen: obwohl es sich im Pr. v. H. um Prinzipien handelt, die miteinander in Widerstreit stehen, so hat Kleist doch seinen Stoff durchaus nicht zum Prinzipiendrama gestaltet; der Pr. v. H. ist, wenn man ihn klassifizieren soll, ein Charakterdrama. — Die Handlung aber entsteht in den ersten beiden Aufzügen nicht aus einem Kampf, in dem erst der eine und dann der andere Teil Macht gewinnt, sondern so, daß zunächst der Prinz das Gebot des Kurfürsten einfach, ohne sich das Recht und die Macht hierzu irgendwie zu erkämpfen, mißachtet und der Kurfürst dann ebenso das kriegsgerichtliche Verfahren einleitet. Es wird sich herausstellen, daß Kleist gar nicht das Interesse hat, aus dem Gegeneinanderwirken streitender Mächte eine dramatische Handlung zu entwickeln, sondern in lebhaften Darstellungen den Ablauf der Gemütsbewegungen und charakteristischen Handlungen darzustellen, dessen Veranlassung das Handeln des Gegenspielers ist. S. dazu den III. Aufzug.

Außer dem Typus der Kampfesszene weist unser Aufzug noch auf: den Typus „Unterhaltung", „Teichoskopie", Botenszene und Liebesszene; ferner den Typus, dessen Merkmal die absichtliche Nichtbeachtung des Gegenspiels ist (Sz. 10), und endlich den Typus, bei dem der Handelnde plötzlich vor eine ihm unverständliche Tatsache gestoßen wird. Die „Unterhaltung" in Sz. 1 erfüllt die Forderung dieser Form: zwangloses Übergehn von einem Gesprächsthema zum andern (ein Muster für diese Form ist die 1. Szene des „Wilhelm Tell"). In der Szene nach dem Typus der Teichoskopie (Sz. 2) ist besonders bemerkenswert, daß die den Zuhörer über die Wendungen der Schlacht unterrichtenden

Bemerkungen durch die vom Schlachtfeld herübertönenden Klänge (Kanonendonner, Musketenfeuer, Siegesgeschrei) veranlaßt werden: ein technischer Zug, der die Phantasie sehr glücklich ins Spiel setzt. In den Botenszenen zeichnet sich der erste Botenbericht durch seine dramatische Lebendigkeit aus; man beachte ferner die etwas breitere, die Spannung steigernde Ausmalung der kritischen Situation, die Plötzlichkeit und Kürze, mit der die Katastrophe berichtet wird, die atemlose Hast in der Erzählung von dem erneuten siegreichen Angriff des Prinzen. In dem zweiten Botenbericht fällt die schöne Ausmalung der gefährlichen Lage des Kurfürsten in dem echt Kleistschen, durch mehrere Momente kühn durchgeführten Gleichnisse auf; ferner das aus künstlerischer Absicht hervorgehende ruhige Verweilen bei den Reden Frobens und des Kurfürsten, gegen das dann der schnelle Bericht über den unglücklichen Ausgang Frobens glücklich absticht. Sehr zart, ohne alle Rhetorik ist die Liebesszene gehalten: aus dem Schmerz um den großen Toten lösen sich die Empfindungen der Liebenden los, um wieder in diesen Schmerz zu versinken. Die Empfindungen der Liebenden werden in diesem Idyll an einem einzigen Bilde fortgeleitet; die Übereinstimmung der Seelen symbolisiert sich sinnig, indem die Liebenden in demselben Bilde denken und sprechen. — Die Entschlossenheit des Kurfürsten, sich in dem Verfahren gegen den Prinzen durch seine Offiziere nicht irre machen lassen zu wollen, kommt dadurch aufs schärfste zum Ausdruck, daß der Kurfürst statt aller Abwehr ein anderes Thema aufgreift und festhält. Man kann hier die Einfachheit und Eigenartigkeit der Kleistschen Mittel bewundern.

Die völlige Verblüfftheit, in der der Prinz dem, was ihm am Schluß des Aufzugs geschieht, gegenübersteht, wird besonders gut durch die gehäuften Fragen dargestellt; sein endliches Verstehn, wenigstens vermeintliches Verstehn, durch das wiederholte „So“.

III. Aufzug.

Wiederum ist der Übergang von Aufzug zu Aufzug sehr leicht und einfach: Am Ende des II. Aufzugs hat der Kurfürst befohlen, den Prinzen nach Fehrbellin zu bringen, dort werde er das Kriegsgericht bestellen. Beim Beginn des III. Aufzugs befindet sich der Prinz im Gefängnis zu Fehrbellin. Zwischen beiden Aufzügen liegt die Verurteilung des Prinzen durch das Kriegsgericht und der Befehl des Kurfürsten, ihm das Todesurteil zur Unterschrift vorzulegen, Ereignisse, deren Einwirkung auf das Gemüt des Prinzen der Aufzug darstellt. Von den fünf Szenen sind die 1. und 5. Hauptszenen; die zweite ist eine Übergangsszene, die 3. und 4. sind Vorszenen. Zwischen dem Abgang des Prinzen in der zweiten und seinem Wiederauftreten in der letzten Szene liegt ein für die Entwickelung der Handlung sehr bedeutsames Ereignis: der Prinz sieht das für ihn geöffnete Grab. Dieser Anblick bringt die Stimmung, die schon am Ende der ersten Szene die Seele des Prinzen zu erfüllen begann, zum wildesten Ausbruch.

Die Bedeutung der ersten Szene versteht man, wenn man die

Gemütslage des Prinzen im Anfang der Szene mit seiner Gemütslage am Ende vergleicht. Im Anfang lebt der Prinz in der felsenfesten Gewißheit, der Kurfürst werde ihn begnadigen; am Schluß hat er die Gewißheit: „Ich bin verloren.“ Im Anfang ist der Prinz in der Gewißheit seiner Begnadigung mit den stärksten Bollwerken verschanzt. Unerschüttert hält er lange den Angriffen Hohenzollers, der ihm Klarheit über seine Lage geben will, stand. Endlich taucht auf einen Augenblick der Gedanke in ihm auf, der Kurfürst „könnte“ doch vielleicht anders gesonnen sein. Doch verschwindet der Gedanke noch einmal, um freilich sogleich wieder mit verstärkter Kraft aufzutauchen. Bald darauf aber bricht die ganze Gewißheit des Prinzen zusammen; er glaubt, seine Werbung um Natalie stürze ihn ins Verderben („Jetzt ist mir alles klar“). Die ihm so jäh aufgegangene Erkenntnis seiner Lage aber ergreift sein unbewehrtes Herz mit heftigem Schrecken („Ich bin verloren“); er weiß sich nicht zu „fassen“ (s. o. S. 258). Die Szene wird eröffnet mit einem Gespräch, bei dem ein zweifaches Mißverständnis obwaltet: Der Prinz glaubt, weil ihm seine Begnadigung etwas Selbstverständliches ist, Hohenzollern bringe ihm die Freiheit; dieser aber hört die Worte: „Nun, des Arrestes bin ich wieder los?“ nicht als Frage, sondern als Ausruf. Bezeichnend für die feste Gewißheit, in welcher der Prinz lebt, ist das „Gleichviel“, mit dem er die Aufklärung seines Mißverständnisses hinnimmt, ferner die Sicherheit, mit der er die Übermittlung der Botschaft durch einen andern Boten erwartet, endlich die Ruhe, mit der er eine Unterhaltung beginnt („Nun sag' mir an, was gibt es Neues?“) So ist die Stellung, die der Prinz einnimmt, deutlich bestimmt; gegen diese Stellung wendet sich nun Hohenzollern in mehreren Anläufen, die eine Steigerung bilden. — Er beginnt damit, den Prinzen nach seiner eigenen Meinung über seine veränderte Lage zu fragen. Der Prinz weiß sich in seiner Meinung einig mit den Freunden — und den Richtern. Er erkennt an, daß der Kurfürst seine Pflicht getan hat, aber er ist auch der festen Zuversicht, daß der Kurfürst nun seinem Herzen gehorchen werde. Er glaubt in diesem Herzen so sicher lesen zu können, daß er dem Kurfürsten Worte leiht. Charakteristisch an dieser Äußerung ist die Unumwundenheit, mit der er dem Kurfürsten Recht und sich selbst Unrecht gibt; er ist also weit davon entfernt, das Prinzip, aus dem er heraus gehandelt hat, zu verteidigen (ganz anders Kottwitz V, 5). Zugleich aber erwartet er vom Herzen des Kurfürsten die Freiheit, ja sogar einen „Schmuck der Gnade“ (etwa eine Gnadenkette I, 1: V, 5), wenn er auch bei dem letzteren anerkennt, denselben nicht verdient zu haben. Die Begründung für diese Erwartung liegt in einem Schlusse, den der Prinz aus dem zieht, was er dem Kurfürsten und der Kurfürst ihm war. In einer Verweigerung der Begnadigung würde der Prinz gleichsam einen Widerspruch des Kurfürsten mit sich selbst sehen. Die Kraft dieses Schlusses unterstützt der Prinz noch, indem er auf die Geringfügigkeit seines Vergehens hinweist. Der Prinz ist noch nicht

zur Erkenntnis der Folgenschwere seines Tuns gekommen. — Hohenzollern weist nun auf die einzelnen Tatsachen hin, mit denen er die falsche Sicherheit des Prinzen zu erschüttern hofft. Aber gleich die erste Tatsache (das kriegsgerichtliche Verhör) hat, statt den Prinzen zu erschüttern, ihn gerade umgekehrt in seinem Glauben befestigt. Ein eigentümlicher seelischer Vorgang: gerade aus der Strenge des Verfahrens schließt der Prinz auf die Milde der Grundabsicht. Und in der Tat ist der Schluß ganz folgerichtig. Die Voraussetzung ist dabei die Überzeugung des Prinzen, nichts Todeswürdiges begangen zu haben, wenn er zwei Minuten früher als befohlen, die schwedische Macht niedergeworfen habe; ist dies aber richtig, so erklärt sich die finstere Strenge der Vorbereitungen nicht aus dem Charakter der zur Verhandlung stehenden Schuld, sondern aus der Absicht des Kurfürsten, seine Gnade um so heller sich gegen den dunkeln Hintergrund der Strenge des Kriegsgerichts abheben zu lassen. Bemerkenswert ist, daß der Prinz auch hier wieder wie II, 10 einen persönlichen Beweggrund beim Kurfürsten wittert: er schiebt ihm „die Lust" unter, recht gnadenvoll erscheinen zu wollen.

Jetzt greift Hohenzollern die Voraussetzung des Prinzen an: „Das Kriegsrecht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen". Aber auch diese dem Prinzen bereits bekannte Tatsache rührt ihn „nicht im mindesten". Er erkennt an, das Kriegsgericht habe pflichtmäßig gehandelt, aber er schließt auf Grund des Gefühls, das er vom Kurfürsten hat, daß dieser den Spruch nicht vollstrecken werde. Also dieselbe Art des Schließens wie vorher. — Einen neuen Anlauf vermag Hohenzollern nur gegen den Unwillen des Prinzen durchzusetzen, der sich nicht mit „falschen Zweifeln" quälen lassen will. Hohenzollern erzählt von der Überreichung des Todesurteils durch Dörfling und dem Befehl des Kurfürsten, es ihm zur Unterschrift vorzulegen. Der Prinz hat offenbar nur mit halbem Ohr zugehört, daher sein schnelles „Gleichviel". Erst Hohenzollerns verwunderte Frage veranlaßt ihn, sich näher nach dem Gehörten zu erkundigen. Die Frage: „Das Urteil? — Nein, die Schrift" läßt erkennen, daß er stutzig wird: er kann nicht glauben, daß es das Todesurteil ist, was der Kurfürst unterschreiben will; er vermutet, es sei „die Schrift", das heißt das Protokoll über die kriegsgerichtliche Verhandlung. — Der erste Zweifel taucht im Herzen des Prinzen bei dem Bericht über Dörflings durch Mienen kundgegebene Befürchtung auf, der Kurfürst werde nicht Gnade üben. (Es wurde bereits auf diesen Wendepunkt hingewiesen.) Allerdings schiebt sich in die Frage, in der die Möglichkeit der Nichtbegnadigung ausgesprochen wird, ein „Nein". Aber man spürt doch aus den weiteren Worten die seelische Erregung des Prinzen heraus; z. B. aus der Übertreibung und Häufung in der Charakteristik der Tat, die der Kurfürst mit seiner Verurteilung begehen würde. Ein neues Moment in der seelischen Bewegung, die im Herzen des Prinzen vor sich geht, ist die Tatsache, daß der Feldmarschall beim Kurfürsten nicht (wie

der Prinz gehofft hatte) für die Begnadigung eingetreten ist.[1]) In die vom Zweifel bereits durchrüttelte Seele des Prinzen fällt nun die Bemerkung Hohenzollerns, der Kurfürst sei aufs empfindlichste von der Nachricht betroffen, die Hand der Prinzessin sei bereits versagt. Auf das Herz des Kurfürsten hatte er gebaut, nun wankt ihm der Baugrund und das Gebäude seiner Hoffnung bricht zusammen.

Will man die fünfte Szene richtig verstehen, so halte man zunächst fest, daß der Prinz von Natur voll glühenden Lebensgefühls (s. o.) ist und vor kurzem noch auf den Höhen des Daseins gestanden hat; ferner, daß er eben erst den jähen Wechsel von der Gewißheit der Begnadigung zu der Gewißheit des Todes erfahren hat. Dazu kommt nun noch der Anblick des Grabes, das dem Prinzen bei seinem Gange in düsterer Beleuchtung entgegengähnt und seine Seele, für die ja die größte Empfindungsfähigkeit charakteristisch ist, aufs tiefste erschüttert hat. Das offene Grab ist dem Prinzen zugleich der stärkste Tatsachenbeweis für den fürchterlichen Ernst seiner Lage, und zugleich packt ihn angesichts des offenen Grabes der Schauder vor der Verwesung; er denkt in seiner aufgeregten Phantasie den Tod in unheimlich anschaulichen Bildern. Nimmt man alle diese Momente zusammen, so begreift man das fassungslose Todesgrauen, das unwillkürliche, allgewaltige Aufwachen des süßen Lebenstriebes (Schiller: Maria Stuart V), das klägliche Flehen um Rettung. Es ist die Allmacht des Naturgesetzes, die den Prinzen zwingt, sein Leben zu lieben und vor der Vernichtung zu beben. Der „Wille zum Leben", so mächtig in der Brust des Prinzen, regt sich, plötzlich von der Vernichtung bedroht, mit dämonischer Gewalt und verdrängt alle anderen Regungen; er verlangt nach Fortexistenz, nach dem bloßen, alles Inhalts beraubten Dasein. So stellt sich der Held der Tragödie in der vollkommenen Knechtung durch den Grundtrieb der menschlichen Seele, den Selbsterhaltungstrieb, dar. Es wird die Aufgabe des V. Aufzugs sein, darzustellen, wie der Prinz sich faßt und (ein Musterbeispiel für das Erhabene der Fassung) den Willen zum Leben verneint. — Der Gliederung nach ist die fünfte Szene zweiteilig: der erste Teil umfaßt das Gespräch zwischen dem Prinzen und der Kurfürstin, der zweite das zwischen dem Prinzen und Natalie. Für den ersten Teil sind die leidenschaftlichen Reden des Prinzen charakteristisch, in denen sich aus Anlaß dessen, was die Kurfürstin sagt, sein leidenschaftliches Empfinden und Wollen offenbart. Jedes Wort der Kurfürstin löst leidenschaftliches Empfinden und Wollen aus. Für den zweiten Teil ist es charakteristisch, daß die Gegenspielerin des Prinzen ihn in mutigen und erhabenen Worten dazu führen will, sich zu fassen. — Im ersten Teil verrät sich der hochgradige Erregungszustand des Prinzen z. B. in der Antwort auf die Frage der Kurfürstin: „Was aber kann ich Ärmste für Euch tun?" Sie, die zweifelnd so fragt, scheint ihm mit rettenden

---

[1]) Hier leidet das schnelle Verständnis unter der Kürze des Ausdrucks.

Himmelskräften begabt. Ein anderer Zug in dem Zustandsbilde, das Kleist von seinem Prinzen entwirft, tritt gleichfalls schon hier scharf heraus: der Prinz hat, aller Kraft zur inneren Selbstbehauptung beraubt, nicht nur alle Würde im Handeln preisgegeben, er spricht sogar — der deutlichste Beweis seiner völligen Fassungslosigkeit — unverhohlen das aus, woraus man das Unwürdige seines Seelenzustandes erkennen muß. So bekennt er, ohne eine Anwandlung von Scham zu spüren, er könne, „dem schlechtesten Troßknecht gehängt am Halse", um Rettung flehn. Von dem einen Gedanken: „Rettung" ist alles verdrängt. — Beim Anblick des Grabes hatten den Prinzen die Schauer der Verwesung gepackt; in seiner Antwort auf die Frage der Kurfürstin: „Was ist geschehen?" steht er unter dem entsetzlichen Druck des Gedankens an den Gegensatz zwischen heute und morgen. Die unheimliche Arbeit seiner Einbildungskraft wird durch die Erwähnung der Zuschauer seiner Hinrichtung veranschaulicht; das Extreme seiner Empfindung durch die schroffe Fassung, in welcher der Gegensatz von heute und morgen am Ende seiner Rede ausgesprochen ist: er, der heute auf dem Gipfel des Lebens die Zukunft „wie ein Feenreich" überschaut, liegt morgen zwischen engen Brettern als ein Verwesender; man beachte noch besonders den extremen Ausdruck „duftend". Ganz nackt, man möchte sagen: schamlos, spricht sich der „Wille zum Leben" in dem nun folgenden Abschnitt aus: Der Prinz will nichts als das Leben, als das bloße Leben, das aller seiner bisherigen Lebenswerte entkleidet ist. — In der flehenden Bitte des Prinzen um die Fürsprache der Kurfürstin malt sich das Herzandringende des Flehens besonders in der Genauigkeit, mit der er den Vorgang am Sterbebett seiner Mutter schildert, sowie darin, daß er der Kurfürstin die Worte, die sie reden soll, in den Mund legt. — Den Verzicht auf die Prinzessin hatte ihm Hohenzollern als einen Rettungsweg bezeichnet. Der Prinz spricht diesen Verzicht nun der Kurfürstin gegenüber aus; aber auch hier wieder ist sein Empfinden auf die äußerste Spitze getrieben: er hat nicht nur den Besitz Nataliens aufgegeben, sondern auch die Liebe zu ihr. Sein Strebensziel ist nicht mehr wie einst ein Leben auf den Höhen der Menschheit in glücklicher Vereinigung mit der Geliebten, sondern ein einsames, durch ermüdendes Gleichmaß ödes, bäuerliches Leben.

Tieferschüttert ist Natalie Zeugin des Zusammenbruchs ihres geliebten Freundes gewesen; als ihr nun der Prinz im Stile Hamlets trübseligen Trost spendet, da wendet sie sich mit mutigem, erhebendem Appell an den Helden im Prinzen, mahnt ihn, dem Grabe kühn ins Auge zu schauen und verheißt ihm ihre Fürsprache beim Kurfürsten. Die Schwäche des Geliebten hat sie stark gemacht. Dem Prinzen fällt freilich von dem, was sie sagt, nur das letzte ins Gemüt; staunend, wie vor einem Wunder, an das er nicht zu glauben wagt, steht er vor dem Entschluß der Jungfrau; doch nur zu gern glaubt er an Rettung. Ein nochmaliger kräftiger Appell an den sieghaften Helden, der der Prinz war, ist das letzte Wort

des Mädchens, das in seiner Liebe hoch über sich zu heldenhaftem Denken und Empfinden emporgewachsen ist.

Um über die Bewegungslinie der Handlung ins Klare zu kommen, bedenke man wieder, daß die Handlung im Pr. v. H. nicht das Resultat eines Kampfes von Wirkungen und Gegenwirkungen ist. Der Prinz hat in keinem Teile der Handlungen ein Ziel, auf das er dauernd seine Tätigkeit setzte, und in dessen Erreichung er durch das Gegenspiel verhindert würde. Vielmehr bildet den Inhalt des Dramas, soweit es sich um den Helden selbst dabei handelt, eine Reihe von Gemütsvorgängen und charakteristischen Einzelhandlungen, die sich in dramatischer Handlung vor uns darstellen und entwickeln. Diese Gemütsvorgänge werden veranlaßt durch das Tun des Kurfürsten, d. h. sie entstehen und entwickeln sich, indem das Tun des Kurfürsten die in der Seele des Prinzen vorhandenen Spannkräfte auslösen. Aus dem I. Aufzuge gehört hierher das Spiel des Kurfürsten mit dem träumenden Prinzen, aus dem II. und III. die Einleitung und Durchführung des kriegsgerichtlichen Verfahrens. In beiden Fällen entwickeln sich sehr leidenschaftliche Gemütsvorgänge; das erste Mal leidenschaftliches Verlangen nach Ruhm. Ehre und dem Besitz der Geliebten, das andere Mal leidenschaftliches Verlangen nach Rettung; in beiden Fällen, wenn man die Schopenhauersche, hier sehr brauchbare Formel verwerten will, leidenschaftlicher Wille zum Leben. Beidemal liegt, um das schon hier zu sagen, die Wirkung, zu der das Tun des Kurfürsten den Anlaß gibt, nicht nur nicht in seiner Absicht, sondern läuft derselben, (namentlich im zweiten Falle) zuwider. Der Gesichtspunkt, nach dem die Auf- und Abwärtsbewegung der Linie der Handlung zu bestimmen ist, kann nicht in dem gegen eine feindliche Macht gerichteten Wollen und Tun des Helden gefunden werden, da es in unserem Schauspiel zu einem eigentlichen, d. h. fortgesetzten Gegenspiele nicht kommt. Da es vielmehr auch im Pr. v. H. die Absicht des Dichters ist, Charaktere in der Wechselwirkung von Tätigkeit und Lage zu entfalten und zu entwickeln, so muß der Gesichtspunkt aus der Natur der charakterologischen Entwicklung entnommen werden. Der I. Aufzug zeigte den Prinzen in dem Stadium leidenschaftlichen Strebens nach Ruhm, Ehre und Liebe; der II. Aufzug (bis zur 8. Szene) ließ ihn diesen Zielen unter völliger Mißachtung des hindernden Gesetzes nachjagen und führte ihn auf die Höhe des freudigsten Lebensgefühls. Im grellsten Gegensatz zu einem Streben nach solchem Lebensinhalt steht das leidenschaftliche Verlangen des Prinzen nach der nackten Existenz im III. Aufzuge. Dort ein Leben voll Gehalt, hier Inhaltsleere; dort hochgesteigertes Kraftgefühl, hier ein Ohnmachtsgefühl ohne Grenzen. Dieser Gegensatz im Inhalt der Empfindung und im Ziele des Strebens kann symbolisch durch eine starke Senkung der Bewegungslinie ausgedrückt werden. Wenn dann später im IV. Aufzuge der Prinz sich erhaben faßt, das Schuldgefühl in sich kräftig werden läßt und bereit ist, seine Schuld zu sühnen, so wird diese seelische Aufwärtsbewegung, bei der sich Wille und Empfindung mit

hohem, sittlich-wertvollem Gehalt füllen, durch ein steiles Ansteigen der Bewegungslinie zu einem Punkte hin symbolisiert werden, der hoch über dem Punkte liegt, mit dem man die Höhe bezeichnete, zu der den Prinzen das schrankenlose Spiel seiner Kraft erhob. — Besonders sei noch darauf hingewiesen, daß die erste Szene sehr spannend wirkt, weil der Zuschauer jeden Augenblick den Zusammenbruch der Gewißheit des Prinzen erwarten muß. Im Schluß der Szene ist die Bewegung sehr schnell und stoßweis. Der Umschlag in der Stimmung des Prinzen ist jäh.

Es sind zwei große Zustandsbilder, die der Aufzug vor uns entrollt: das erste zeigt den Prinzen in der ruhigen Sicherheit der Hoffnung auf Begnadigung; das zweite zeigt ihn in der vollkommensten Fassungslosigkeit. In beiden Fällen handelt es sich um Lieblingsmotive Kleists. Er schildert gern die gefühlsmäßige Gewißheit, die ein Mensch von Personen und Verhältnissen hat, und in der er sich nicht durch Anfechtungen beirren lassen will; ebenso bringt er seine Charaktere gern in Lagen, in denen es gilt, die Fassung wiederzugewinnen und zu behaupten.

Über den Charakter des Prinzen, wie er sich namentlich in dem Absturz zu unheldenmütiger Fassungslosigkeit darstellt, ist bereits bei der Entwicklung der Szenen das Notwendigste gesagt. Es sei nur noch auf einzelnes hingewiesen. Die Grundlage der Sicherheit, mit der er auf Gnade rechnet, ist sein Gefühl vom Kurfürsten; es entspricht ganz der Natur solcher gefühlsmäßigen Sicherheit, daß sie, einmal ins Schwanken geraten, vollkommen zusammenbricht. So denkt der Prinz in der 1. Sz., nachdem er eben noch sehr groß vom Kurfürsten gedacht hat, alsbald sehr gering von ihm, indem er glaubt, des Fürsten Ungnade entspringe aus der Mißstimmung über seine, des Prinzen, Stellung zu Natalie. — Interessant ist noch die Natur des Schuldbewußtseins des Prinzen: Er erkennt unumwunden an, daß der Kurfürst und das Kriegsgericht mit Recht ihm den Tod zuerkannt haben (s. o.). Aber dies Recht gilt ihm doch im Grunde nur als formal; die Richter mußten nach seiner Meinung auf Tod erkennen, weil so das Gesetz lautete. Zu einer tieferen Auffassung seiner Schuld und des Rechts seiner Richter gelangte er vorerst nicht; er kann es nicht für ein todeswürdiges Verbrechen ansehen, „zwei Augenblicke früher, als befohlen, die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben". Die weittragenden Folgen, die eine ungesühnte Durchbrechung der Ordnung für den Bestand des ganzen Staates haben muß, bleiben ihm jetzt noch verborgen. „Wahre Reue liebt die Strafe" — sagt Luther in den Thesen; es wird der Augenblick eintreten, in dem der Prinz seine Bestrafung will, weil er die volle Erkenntnis der Schwere seiner Schuld gewonnen hat und tief bereut. — Die Prinzessin erwies sich im II. Aufzuge als eine der Anlehnung bedürftige Natur; der Prinz trat ihr zur Seite, um ihr Schutz und Stütze zu sein. In unserem Aufzuge macht sie das Unheldenmütige im Gebahren des Prinzen heldenmütig im Empfinden und fest im Wollen. Im gewissen Sinne eine Umkehrung des früheren Verhältnisses.

Die Darstellung der Charaktere und ihrer Stimmungen ist wiederum alles Lobes wert. Es sind, wie schon bemerkt wurde, zweimal Zustände, in denen der Dichter den Prinzen schildert; diese Zustände sind insofern ruhende Zustände, als sie sich nicht verändern. (Selbstverständlich ist hierbei die erste Szene nur bis zum Auftauchen des ersten Zweifels und die letzte bis zu dem Eingreifen Nataliens gemeint.) Aber wie dramatisch sind diese seelischen Zustände dargestellt! So kommt die gläubige Gewißheit des Prinzen zur Darstellung, indem er sie gegen die Angriffe Hohenzollerns verteidigt; die Fassungslosigkeit des Prinzen aber, indem er die Kurfürstin bestürmt, ihn zu retten. Zu der Reihe bedeutender, den tiefsten Einblick ins Innere gewährender Situationen, welche die beiden ersten Aufzüge gebracht haben, treten in unserem Aufzuge zwei weitere hinzu. Wie in der „Hermannsschlacht" ist es auch im Pr. v. H. die eigentlichste Absicht des Dichters, Charaktere in Zustände zu bringen, in denen sie ihr Innerstes ausleben. Der hohe Vorzug unseres Dramas ist aber, daß hier diese Situationen eine Entwicklungsreihe und zwar eine geschlossene Reihe bilden. Bei der zweiten Hauptszene unseres Aufzugs eröffnet der Dichter den Einblick in den tiefsten Naturgrund der Seele des Prinzen, indem er denselben in eine Situation schleudert, die ihn als einen völlig Wehrlosen überrascht. Wird der Prinz sich fassen, wird das Sittliche in ihm über den elementaren Willen zum Leben siegen? Das ist die Frage, mit der man an den IV. Aufzug herantritt; also eine Frage von charakterologischer Natur! Zugleich erwartet man Aufschlüsse über die Absichten, die der Kurfürst mit dem Prinzen hat. Ist es ihm voller Ernst damit, den Prinzen nicht zu begnadigen? Wiederum eine Frage charakterologischer Art.

Noch ein Wort über Anlage und Durchführung der Szenen. Das Motiv der ersten Hauptszene ist durch und durch dramatisch. Wir fanden es bereits in der „Hermannsschlacht" (s. o. S. 240 und 255). Dort war es ein Grundmotiv der Nebenhandlung. Das dramatische Thema der ersten Szene könnte etwa gefaßt werden: Hohenzollern erschüttert die gewisse Hoffnung des Prinzen auf Begnadigung. Nun überschaue man noch einmal (etwa nach dem oben gegebenen Überblick) den Gang der Szene, um sich von der großen Naturwahrheit zu überzeugen, mit der jenes Thema dramatisch bearbeitet ist. Offenbar hatte der Dichter die beiden Personen, welche miteinander im Spiel stehen, in vollkommener Deutlichkeit vor sich, er sah und hörte sie; zu den inneren Vorgängen, die sich in den Seelen der beiden abspielen, zeigte ihm seine Einbildungskraft die Mienen, die Bewegungen usw. Man beachte die szenarischen Bemerkungen, die klar beweisen, wie deutlich ihm der Bühnenvorgang vor den Augen stand. Unter anderem beweist die mehrere Male vom Dichter angewandte Pause, daß Kleist das Gespräch mit dem inneren Ohre hört. — Noch mögen einige besondere Feinheiten im Gespräch hervorgehoben werden: Das Mißverständnis im Anfang, die ahnungslose Harmlosigkeit, mit welcher der Prinz die Unterhaltung über die Tagesneuig-

keiten beginnt, und die „Zerstreutheit“, mit der ihm Hohenzollern zuhört. Wie bezeichnend ist dieser Anfang der Szene für die Stimmung der beiden Unterredner, der ruhigen Erwartung des Prinzen, der ängstlichen Spannung Hohenzollerns! Ferner verdient Beachtung der Gegensatz zwischen den kurzen, aber bedeutsamen Worten Hohenzollerns und den ausführlichen Entgegnungen des Prinzen, in deren Ausführlichkeit sich die zweifelsfreie Sicherheit und Ruhe des Sprechenden malt. Ein feiner Einzelzug ist das schnelle Eindringen des „Nein“ in die Frage: „Er könnte so ungeheure Entschließungen in seinem Busen wälzen?“

In der Schlußszene ist für den ersten Teil das dramatische Thema etwa: „Der bei der Kurfürstin hilfesuchende Prinz stellt sich in seiner ganzen Fassungslosigkeit dar.“ Erforderlich war für die dramatische Bearbeitung dieses Themas, daß der Prinz ohne auf einen kräftigen Widerstand zu stoßen, seine tiefsten Empfindungen aussprechen konnte. Ermöglicht wurde eine solche Situation, indem der Dichter den Prinzen mit der teilnehmenden, aber wenig energischen Kurfürstin, die ihn nicht zur Besinnung zu bringen vermochte, ins Spiel kommen ließ. Ihre wenigen Worte werden der Anlaß zu den Herzensergüssen des Prinzen.

IV. Aufzug.

Am Ende des III. Aufzugs sprach die Prinzessin den Entschluß aus, für Homburg beim Kurfürsten „ein rettend Wort“ zu wagen; die erste Szene unseres Aufzugs zeigt sie bei der Ausführung ihres Entschlusses. Ein Übergang von Aufzug zu Aufzug, wie er leichter gar nicht gedacht werden kann. Von den vier Szenen des IV. Aufzugs liegt die erste mit der dritten und vierten in einer Richtlinie, da die vierte, zu der die dritte eine die innere Lage des Prinzen darstellende Vorszene ist, die Wirkungen des Entschlusses entwickelt, den der Kurfürst in der ersten Szene gefaßt hat. Die zweite Szene bereitet die Handlung des V. Aufzugs vor.

Der Schwerpunkt des Aufzugs liegt in der letzten Szene: der Prinz, der, von Todesgrauen überwältigt, zusammengebrochen war und Rettung um jeden Preis gesucht hatte, faßt sich erhaben und weist unter Anerkennung der Schwere seiner Schuld die ihm vom Kurfürsten angebotene Gnade zurück. Indes würde man die dichterische Absicht Kleists völlig verkennen, wenn man die erste Szene zu der Bedeutung einer Späteres vorbereitenden Szene herabdrücken wollte. Diese Bedeutung besitzt in unserem Aufzuge die zweite Szene, nicht aber die erste, die ihren Zweck in sich selbst hat. Ohne Zweifel gilt zwar das Hauptinteresse des Dichters im Pr. v. H. dem Titelhelden; aber während alle anderen Personen für den Dichter, man möchte sagen, nur um seinetwillen da sind, interessiert der Kurfürst den Dichter auch um seiner selbst willen, und besonders im V. Aufzuge, der dem Kurfürsten überwiegend gehört, aber auch schon vorher, vor allem in der ersten Szene unseres Aufzugs, wird die Darstellung von diesem Interesse maßgeblich beeinflußt. Sowie

Kleist den Prinzen in eine Reihe von Situationen führt, in denen sich der Charakter des Prinzen entfaltet, so versetzt er auch den Kurfürsten in eine Reihe eigenartiger Lagen, um den Charakter desselben sich in Stimmungen, Entschlüssen, Reden und Handlungen vor dem Zuschauer offenbaren zu lassen. Die beiden Reihen von Situationen machen zusammen das Stück aus. Der Kurfürst ist nicht etwa nur der Träger eines Prinzips; er ist vom Dichter zu einer lebendigen Persönlichkeit ausgestaltet, die um der Art und Weise willen interessiert, wie sie dem Prinzip in den Situationen zum Siege verhilft, welche der Verlauf der Handlung herbeiführt. — Die Darstellung der Wechselwirkung von Charakter und Situation wurde bereits in der „Hermannsschlacht" als das dichterische Interesse Kleists erkannt; auch den Pr. v. H. versteht man nur, wenn man ihn unter dieser Zweckbestimmung betrachtet.

Die erste Szene[1]) ist vielfach falsch gedeutet worden, weil man weder in der Charakteristik des Kurfürsten noch in der Gestaltung der Handlung das Kleistsche Stilgesetz erkannte.

Kleist liebt es nicht, das Erhabene, das Heldentum seiner Helden dadurch zu veranschaulichen, daß er sie in freitätiger Bewegung von innen heraus Altes vernichten und Neues nach durchdachtem Plane schaffen läßt; vielmehr erhärten seine Helden ihre heroische Natur, indem sie, in schwierige Lage gebracht, sich erhaben behaupten oder, wenn sie von der Situation doch einmal überwältigt werden, sich dann wieder erhaben fassen.

Eine kritische Situation ist es, in die Kleist den Kurfürsten während unserer Szene versetzt. Die szenischen Bemerkungen zum Spiel des Kurfürsten: „betroffen", „im äußersten Erstaunen", „verwirrt", zeugen dafür; jede Auslegung, die diesen Bemerkungen nicht völlig gerecht wird, verfehlt den Sinn der Szene gerade an entscheidender Stelle. Um die durch die Bemerkungen bezeichnete innere Lage des Kurfürsten zu verstehn, vergegenwärtige man sich zunächst das bisherige Tun desselben in Sachen der Bestrafung Homburgs. Als der Kurfürst zu ahnen begann, daß der Prinz doch die Reiterei geführt hatte, war er zunächst „betroffen" (II, 10), dann aber gab er mit völliger Fassung den Verhaftsbefehl und ordnete die Bestellung des Kriegsgerichts an. Als dann der Spruch des Kriegsgerichts, der auf Tod lautete, gefällt war, ließ er sich, statt den Prinzen zu begnadigen, wie das Urteil selbst ihm freistellte (!), das Urteil kommen, augenscheinlich, um es durch seine Unterschrift rechtskräftig zu machen. Alles scheint darauf hinzudeuten, daß der Kurfürst dem Rechte seinen Lauf lassen will. Und doch scheint es nur so. Es hieße den Kurfürsten mit derselben Befangenheit beurteilen, wie ihn seine Umgebung beurteilt, wollte man glauben, er sei jemals im innersten Herzen entschlossen gewesen, den Prinzen erschießen zu lassen. Gewiß wäre es auch eine

---

[1]) Besonders ist zu vergleichen das oben S. 286 angeführte Programm von Gilow.

Erhabenheit[1]), wenn der Kurfürst seinem milden Herzen zum Trotz den, der ihm lieb ist wie ein Sohn, der aber gegen das Grundgesetz seiner Regierung verstoßen hat, hinrichten ließe. Aber eine solche Erhabenheit nach römischem Rezept ist diesem heitern Herrschercharakter völlig fremd.

Das Kriegsgericht hat gesprochen; ohne Ansehn der Person hat es auf Tod erkannt. Damit ist dem Rechte sein Recht geschehen; dem Prinzen ist das Todeswürdige seines Ungehorsams zum Bewußtsein gebracht. Nun hängt Tod und Leben des Prinzen von der Willensentscheidung des Regenten ab. Diese Willensentscheidung aber kann nicht ein Willkürakt sein, bei dem etwa persönliche Neigung oder Abneigung bestimmend sind. Vielmehr hängt der Entschluß, das Begnadigungsrecht auszuüben, oder ruhen zu lassen, bei dem Kurfürsten von staatsmännischen Erwägungen über die Folgen der Begnadigung ab. Nicht als oberster Richter, sondern als Regent und Staatsmann muß der Kurfürst entscheiden. Als Regent aber, der für die Aufrechterhaltung der Rechtsordnung im Heere und im Staate einstehn muß, legt der Kurfürst sich die Frage vor, ob nicht durch die Begnadigung der Schein entstehen könne, „dem Vaterlande gelt' es gleich, ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche." Es ist nichts als die Erfüllung der ihm von seinem hohem Berufe auferlegten Pflicht, wenn der Kurfürst, unbeeinflußt durch die Neigung seines Herzens, von staatsmännischen Gesichtspunkten aus erwägt, ob die schwere Schuld des Prinzen Gnade finden oder durch den Tod gesühnt werden soll. Das Ergebnis dieser Erwägung ist beim Kurfürsten der Entschluß — den Prinzen zu begnadigen. Aber er verbirgt diesen seinen Entschluß, ja er handelt, als hätte er den gegenteiligen Entschluß gefaßt. (Beachte besonders auch die Öffnung des Grabes!) Und der Zweck dieses hochnotpeinlichen Tuns? Man würde zu niedrig von dem Kurfürsten denken, wollte man den Zweck darin suchen, daß der Prinz die Vorempfindung des Todes haben und so den strafenden Ernst des Fürsten schmecken sollte. Den richtigen Fingerzeig geben uns die Anschauungen, die der Prinz über seine Gefangennahme und über seine Aussicht auf Begnadigung hegt. Zunächst ist der Prinz der Meinung, der Kurfürst spiele nur eine Rolle in antikem Stil; für ein solches Tun aber hat er nur — Bedauern. Später, als das Kriegsgericht gesprochen hat, erkennt der Prinz an, der Kurfürst habe getan, was Pflicht erheischte; zugleich aber lebt er der gewissen Hoffnung, der Kurfürst werde nun auch dem Herzen gehorchen und ihn mit einem „heitern" Herrscherspruch begnadigen. Ja, er glaubt sogar, der Kurfürst sammle um sein Haupt nur darum die Wolken, um dann (zu seiner Lust!) strahlend wie die Sonne durch ihren Dunstkreis aufgehen zu können. Also vermutet er doch noch ein Spiel auf den Effekt hin. Endlich gewinnt er die Überzeugung von der Gefährlichkeit seiner Lage; aber erst dann, als er den Grund für eine persönliche Ge=

---

[1]) Vergl IV, 4: Natalie: „. . er faßt sich dir erhaben . . . und läßt den Spruch mitleidslos morgen dir vollstrecken."

reiztheit des Kurfürsten gegen ihn erkannt zu haben wähnt. Der Prinz ist also weit davon entfernt, den Gesichtspunkt zu erkennen, aus dem der Kurfürst heraus erwägt; für ihn handelt es sich darum, ob der Kurfürst begnadigen will, nicht darum, ob er begnadigen darf. Der letzte Grund aber dafür, daß dem Prinzen kein Bedenken aufsteigt, ob der Kurfürst ihn auch begnadigen dürfe, liegt in seinem unvollkommenen Schuldbewußtein. Unvollkommen aber ist sein Schuldbewußtsein, weil er bei der sittlichen Beurteilung seiner Tat nicht die schweren Folgen erwägt, welche dieselbe, wenn sie ungesühnt bleibt, für die Rechtsordnung des Heeres und der Staaten haben muß. Wie weit der Prinz von einer Würdigung dieser üblen Folgen zweiter Ordnung und damit von einem kräftigen Schuldbewußtsein entfernt ist, beweist auch die Schrankenlosigkeit, mit welcher der Wille zum Leben III, 5 den Prinzen beherrscht; ein kräftiges Schuldbewußtsein würde sich hier durch seinen Widerstand gegen den Lebenswillen, ja in dem Entschluß bekundet haben, die schwere Schuld in freiem Tode sühnen zu wollen. — Wenn nun der Kurfürst mit der Begnadigung zögert, ja sogar den Schein erweckt, als wolle er dem Rechte seinen Lauf lassen, so tut er es in der Absicht, der Prinz möge im Angesicht des ihm von dem Freunde seiner Jugend verhängten Todes die ganze Schwere seiner Schuld ermessen. Diese seine Absicht erreicht er indes zunächst nicht. Erst ein neuer meisterhafter Schachzug bringt ihn ans Ziel (s. die 4. Szene).

Daß im Bisherigen die Meinung des Dichters wiedergegeben ist, soll nun exegetisch durch die Behandlung der ersten Szene und einen Vorblick auf die vierte bewiesen werden.[1]) Dem ersten Ansturm, den Natalie auf des Kurfürsten Herz macht, begegnet er mit der Frage: „Weißt du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?“ Er leitet sie also an, ihre Bitte an der Größe der Verschuldung Homburgs zu prüfen. In noch viel bestimmterer Weise wendet er sich an das eigene sittliche Urteil der Prinzessin nach dem zweiten Ansturm: „Dich aber frag' ich selbst“ usw. Die Prinzessin selbst soll die Möglichkeit einer Begnadigung an den zu erwartenden Folgen derselben ermessen. Bezeichnend ist dabei das „Darf ich“ im Munde des Kurfürsten (s. o.). Als dann die Prinzessin auf die Erinnerung des Kurfürsten an „das Vaterland“ in solcher Weise erwidert hat, daß dieser erkennen muß, wie wenig sie die Frage der Begnadigung aus seinem Gesichtspunkt anzusehen vermag, da tut er die Frage, die dem Gespräche eine entscheidende Wendung gibt: „Denkt Vetter Homburg auch so?“ Eine Frage, die für den Fragenden von allergrößtem Interesse ist. Nataliens Antwort: „Der Prinz denkt nur an sich, an seine Rettung, das Schicksal der Mark ist ihm völlig

[1]) Denselben Gang wie diese Behandlung nimmt auch die didaktische Behandlung im Unterricht Es kommt vorerst nur darauf an, durch Hervorhebung der entscheidenden Momente die Fragen, die unsere Szene aufgibt, scharf herauszustellen und zu beantworten. Erst wenn hier Klarheit erreicht ist, können die Schönheiten der Szene entfaltet und genossen werden.

gleichgültig" — versetzt den Kurfürsten in „äußerstes Erstaunen". Was ist die Ursache dieses äußersten Erstaunens? Man könnte meinen, daß ein Heldenherz wie das des Prinzen so von Todesfurcht gebrochen werden könne. Indes ist es von vornherein natürlich, das Erstaunen nicht aus einem Moment der Antwort Nataliens, sondern aus ihrem ganzen Inhalt herzuleiten. Der Kurfürst ist aufs äußerste erstaunt, weil der Prinz, von Todesfurcht übermannt, nur an seine Rettung und nicht an das Vaterland denkt. Bei dieser Auffassung bleibt der Fluß des Gesprächs ununterbrochen. Daß aber dies wirklich die Ursache des Erstaunens ist, beweist die zweimalige Frage: „Er fleht um Gnade?" Wollte der Dichter in dieser so scharf markierten Frage das Erstaunen des Kurfürsten darüber zum Ausdruck bringen, daß der Prinz zusammengebrochen sei, so hieße das doch die selbstverständliche Folge, das Flehen um Gnade, statt der bei dieser Deutung doch eben gerade das Erstaunen erklärenden Ursache, d. h. des Zusammenbruchs, einsetzen. Bei dieser Deutungsweise liegt die Fehlerquelle in der Voraussetzung der Ausleger, dem Kurfürsten sei der Zusammenbruch des Prinzen ein ebensolches psychologisches Paradoxon wie ihnen selbst. Der Kurfürst aber denkt wie — sein Dichter. Gerecht wird man der Frage, wenn man als die Quelle des Erstaunens die Tatsache selbst: „Der Prinz fleht um Gnade?" ansieht. Außerhalb des Zusammenhangs könnte ja nun der Sinn dieser Frage recht wohl sein: „Er hat also seiner trotzigen Haltung entsagt." Aber abgesehn davon, daß der Prinz vor dem Kriegsgericht schwerlich jene trotzige Haltung behauptet haben wird, hat ja der Kurfürst die Erwartung ausgesprochen, es werde dem Prinzen nicht gleich gelten, ob Willkür oder die Satzung herrsche, eine Erwartung, die sich mit der Befürchtung, der Prinz könne noch weiter ihm trotzen, nicht verträgt. Ein einfacher Sinn wird gewonnen, wenn man den Grund der erstaunten Frage eben darin sieht, daß die Nachricht, die der Kurfürst von Natalie über das Benehmen des Prinzen empfängt, der von ihm über dies Benehmen gehegten Erwartung schnurstracks zuwiderläuft. Er hatte erwartet, der Prinz werde nicht so wie Natalie denken, die den Gedanken, der Bestand des Vaterlandes könne des Geliebten Blut fordern, weit von sich abgewiesen hatte; er hatte erwartet, der Prinz werde, von der Ansicht durchdrungen, daß im Vaterland das Recht herrschen müsse, seine Schuld durch den Tod zu sühnen bereit sein. Zu solcher Erwartung durfte er, der Seelenkenner, sich durch die edle Natur des Prinzen berechtigt glauben. Und nun muß er hören, daß eben der, von dem er erwartete, er werde sein Leben für das Vaterland zum Sühneopfer hingeben, in völliger Gleichgültigkeit gegen das Vaterland nichts als die Rettung dieses Lebens erstrebt. Der Kurfürst steht plötzlich vor einer Tatsache, die er mit keinem Gedanken erwartet hat, die seiner psychologischen Berechnung geradewegs zuwiderläuft und die ihn erkennen läßt, daß der Plan, den er mit der Verzögerung der Begnadigung verfolgt hat, mißglückt ist. Diese Tatsache stürzt den Kurfürsten plötzlich in eine Situation, in welcher es für den Herrscher, den

olympisch erhabenen, gilt, seine Erhabenheit — nicht in unerschütterter Herrschaft über die Situation zu behaupten, (das wäre nicht nach Kleists Art), sondern nach Augenblicken der Verwirrung siegreich durch einen genialen Gedanken wiederherzustellen. Der Kurfürst, so sehen wir, ist von äußerstem Erstaunen ergriffen; in dieser seelischen Verfassung vernimmt er aus dem Munde der von Mitleid tief erschütterten Prinzessin das Genauere über den tragischen Zusammenbruch Homburgs. Da ergreift auch ihn Mitleid, Mitleid mit dem Prinzen und Mitleid mit der Prinzessin, und in dieser Stimmung, in der er seiner Seele nicht Herr ist, gibt er den Prinzen frei. Selbstverständlich faßt der Kurfürst nicht erst jetzt den Entschluß, den Prinzen zu begnadigen; dieser Entschluß steht immerfort im Hintergrunde seines Tuns. Er spricht ihn hier nur aus; in ganz anderer Seelenverfassung, als er gehofft hatte: er begnadigt nicht einen Mann, der sich selbst voll Schuldgefühl verurteilt hatte und darum bereit war, das Leben, so lieb es ihm war, zur Sühne hinzugeben, sondern einen Mann, der um Gnade bat, weil er kein tiefes Schuldgefühl besaß, das stärker als „der Wille zum Leben" war. „Verwirrt" ist der Kurfürst in diesem Augenblicke; so bezeichnet es ausdrücklich der Dichter; seine Helden, den Kurfürsten mit der Stirn des Zeus nicht ausgenommen, wohnen eben nicht in der uneinnehmbaren Burg eines unerschütterlichen Selbstbewußtseins. Auch sie haben Momente der Schwäche, doch sie sind größer als ihre Schwäche. Zu verstehen aber ist das „verwirrt" in folgender Weise: Der Kurfürst ist durch die Schilderung der Prinzessin vollends zu der Überzeugung gekommen, daß der Prinz in einer Verfassung ist, in der er nun und nimmer seine Pflicht gegen das Vaterland erfüllen kann; im Augenblick weiß er kein Mittel, um den Prinzen auf den Weg zur Pflicht hinzuleiten, und in diesem Zustande, in dem er seine Hoffnung getäuscht sieht und kein Mittel findet, um den Prinzen doch noch zu dem Entschlusse der Selbsthingabe in den Tod zu bringen, gibt er dem Mitleid nach und läßt den Prinzen frei.

Wie aber ist von der nunmehr gewonnenen Anschauung aus der weitere Verlauf der Szene zu verstehn? Das Auge fällt von selbst auf die Stelle, an welcher der Kurfürst sagt: „Wie werd' ich mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen? . . . Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten, kassier' ich die Artikel: er ist frei!" Nimmt man diese Worte buchstäblich, so gerät man in die größten Widersprüche. Es erscheint ohne weiteres unmöglich, daß der Kurfürst den Prinzen sich selbst und dem Kriegsgericht gegenüber allen Ernstes als eine Oberinstanz anerkennt, die das Urteil des Kriegsgerichts, das mit dem seinigen übereinstimmt, aufheben kann. Der, der das Gesetz, „die Mutter seiner Krone", wie einen rocher de bronce stabiliert, kann unmöglich im Ernste dem Gefühl des Prinzen, das noch dazu zurzeit im Zustande vollster Zerrüttung ist, die Machtbefugnis beilegen, einen Spruch, der (nach des Prinzen eigenem Geständnis) einfach vom Gesetz gefordert ist, für ungerecht zu erklären. Wie aber sind die Worte aufzufassen? Man vergleiche miteinander die

beiden Begnadigung gewährenden Aussprüche des Kurfürsten, den in Verwirrung getanen und den späteren. In beiden Fällen versichert der Kurfürst in feierlicher Weise, der Prinz solle frei sein. Aber während es das erste Mal eine bedingungslose Zusicherung ist, bindet der Kurfürst die Befreiung später an eine Bedingung: „Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten". Ferner: Zuerst ist die Befreiung ein Gnadenakt; im zweiten Falle ein Rechtsakt; denn wenn der Prinz das Urteil für ungerecht halten kann, will der Kurfürst das Urteil kassieren. Es ergibt sich mithin: Nach jener ersten Zusicherung ist ein Gesinnungswechsel beim Kurfürsten eingetreten. Und der Grund dieses Wechsels? Der Kurfürst hatte den Prinzen in der Verwirrung freigegeben: seine Hoffnung, der Prinz werde seine Sühneverpflichtung dem Vaterlande gegenüber bereitwillig anerkennen, war ihm ja durch die Erzählung der Prinzessin zerstört worden. Unmittelbar hierauf aber faßt sich der Kurfürst; ein Gedankenblitz zeigt ihm den Weg, wie er den Prinzen doch noch dahin führen kann, wo er ihn zu sehn wünscht: er macht die Befreiung abhängig von dem eigenen Urteil des Prinzen über seine Tat; er setzt diesen zum Richter in eigenster Sache, zum Richter seiner selbst ein. Äußerlich angesehn, ein sehr gewagtes Beginnen! Wenn wirklich die Möglichkeit vorhanden wäre, daß der Prinz das Rechtsverfahren für ungerecht erklärte, so würde das Handeln des Kurfürsten — staatsgefährlich sein. Aber der Kurfürst schaut bis in die innersten Tiefen von Homburgs Charakter und entdeckt dort die Macht, die, in kräftiges Spiel gesetzt, den Prinzen nicht nur von jeder Auflehnung gegen den Rechtsspruch bewahren, sondern ihn mit dem vollen Bewußtsein seiner Schuld erfüllen muß — das Rechtsbewußtsein des Prinzen. Das Mittel aber, dieses Rechtsbewußtsein zu kräftiger Wirkung zu bringen, besteht eben darin, daß der Kurfürst den Prinzen zum Richter seiner selbst einsetzt. Der Prinz wird so gleichsam sich selbst gegenüber in eine objektive Stellung gebracht; er steht sich selbst gegenüber mit der Amtswürde des verantwortlichen Richters; nun muß sein Rechtsbewußtsein sprechen.

Verfolgt man jetzt sogleich die Bewegung der Handlung über die zweite und dritte Szene hinweg in die vierte, um hier die Wirkung der Tat des Kurfürsten zu verfolgen, so bestätigt sich die Richtigkeit der psychologischen Berechnung des Herrschers. Sobald der Prinz erkennt, daß der Kurfürst ihn zur Entscheidung aufruft, tritt ein Gesinnungswechsel in seiner Seele ein; auf einigen Zwischenstufen gelangt er zu der Höhe des Entschlusses, dem Kurfürsten gegenüber seine Schuld und damit zugleich das über ihn verhängte Urteil anzuerkennen. Um die Höhenlage des Standorts zu bestimmen, den der Prinz am Ende der vierten Szene erreicht hat, beachte man ein doppeltes: 1. sein Urteil über seine Tat und 2. seine Stellung zu der Begnadigungsfrage. Während der Prinz vordem nur ein oberflächliches Bewußtsein seiner Schuld hatte, bekennt er jetzt: „Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust"; aus diesem Schuldbewußtsein entwickelt sich ein Pflichtbewußtsein, dessen

Ausdruck die Worte sind: „Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll!" Er erkennt es als seine Pflicht an, dem Kurfürsten seine Schuld einzugestehn, und zwar tut er dies mit der vollen Einsicht, daß er sich so den Weg zur Rettung verschließt. Beachte das sehr bezeichnende „Gleichviel", mit dem der Prinz auf die Versicherung der Prinzessin, der Kurfürst werde den Spruch vollstrecken, entgegnet! Also: der Prinz erfüllt seine Pflicht, angesichts des sicheren Todes. — Für seine Stellung zu dem Kurfürsten sind zunächst die Worte: „Er handle, wie er darf" bezeichnend. Der Prinz will sagen: Wenn es der Kurfürst vor seinem Gewissen verantworten kann, so mag er das Urteil an mir immerhin vollstrecken lassen; das ist seine Angelegenheit, nicht die meine; ich habe hier nur zu tun, was ich soll. Er enthält sich also jedes Urteils darüber, was der Kurfürst nach seinem Ermessen zu tun hat. Die Ergänzung zu diesem ersten Ausspruch bildet das andre Wort: „Kann er mir vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite, so mag ich nichts von seiner Gnade wissen." Dies Wort bezeichnet zusammen mit dem unmittelbar voraufgehenden Schuldbekenntnis die Höhe des Aufzugs. Hatte der Prinz vordem die Gnade des Kurfürsten um jeden Preis gewollt, so will er jetzt nichts mehr von ihr wissen, wenn er mit dem Kurfürsten erst darum streiten soll, ob er Anspruch auf Vergebung hat oder nicht. In wiedergewonnenem Mannesstolz weist er eine Gnade zurück, die der Kurfürst ihm nicht aus freier Entschließung gewähren mag, die er sich erst abdisputieren lassen will. In Summa: Der Prinz kann dem Kurfürsten nicht erklären, ihm sei Unrecht geschehn, und er will ihm nicht mit Gründen der Staatsraison oder mit sonst welchen Gründen die Begnadigung abringen. Den Rechtsweg verlegt ihm sein Schuldbewußtsein, den Gnadenweg sein Mannesstolz. An der Würde des Kurfürsten, der ihm sein Schicksal in seine Hand gegeben und ihn selbst zur Entscheidung angerufen hat, richtet sich der Prinz zur vollen Würde eines Mannes empor, der seine Schuld bekennt und Gnade nur als freie Gnade will.

Im Vorblick sei noch darauf hingewiesen, daß der Dichter seinen Prinzen im V. Aufzuge noch eine Staffel höher hinaufführt. Hoch über der Staffel, auf welcher der Prinz, um das nackte Leben zu retten, Gnade um jeden Preis erbettelte, liegt die Staffel, auf der er trotz der Gefahr, sein Leben verlieren zu müssen, jeden Versuch, die Gnade mit Gründen zu erstreiten, abweist. Noch höher wird der Prinz stehn, wenn er freiwillig aus innerer Überzeugung auf die Begnadigung verzichtet und sterben will (V, 7).

Nachdem im Bisherigen nur die entscheidenden Knotenpunkte der Bewegung der Handlung beleuchtet sind, ist nun die Aufgabe, diese Bewegung selbst durch die einzelnen Szenen zu verfolgen.

Die erste Szene ist nach Inhalt und Stimmung deutlich zweiteilig: Die entscheidende Wendung tritt mit der Frage des Kurfürsten: „Denkt Vetter Homburg auch so?" ein. Während im ersten Teil der

Szene die Prinzessin der den Dialog führende Teil ist, hat im zweiten der Kurfürst die Führung. Im ersten versucht die Prinzessin den Kurfürsten zur Begnadigung des Prinzen zu bestimmen, ohne daß ihr indes die Überredung gelänge; im zweiten Teil begnadigt der Kurfürst in der durch den Bericht Nataliens hervorgerufenen Verwirrung den Prinzen wirklich, gewinnt aber dann seine „Fassung" wieder und schreibt dem Prinzen einen Brief, in dem er ihm die Befreiung für den Fall in Aussicht stellt, daß er den Spruch für ungerecht halten könne.

Der erste Teil der Szene hat den Charakter der Überredungsszene. In demütiger Haltung und mit demütigem Wort kündigt Natalie dem Kurfürsten den Zweck ihres Kommens an. Bevor sie aber den Kurfürsten anfleht, sagt sie ihm, was die Bitte in ihrem Munde nicht bedeute und was sie bedeute. So sichert sie ihrem Flehn als einem selbstlosen größere Eindringlichkeit. Wohl begehrt sie den Prinzen; aber nicht um ihretwillen, sondern um seiner selbst willen wünscht sie ihn erhalten zu sehn. Die Liebe, die sie zu den Füßen des Herrschers Gnade erflehen läßt, ist nicht die begehrende Liebe, die nach Besitz trachtet, sondern jene Liebe, die sich des Schönen und Edlen auch aus der Ferne um seiner selbst willen freut. Auch der Prinz hatte dem Kurfürsten erklären lassen, er begehre Nataliens nicht. Aber welcher schroffe Gegensatz zwischen dieser Entsagung und der Entsagung, der Natalie fähig ist! Der Kurfürst „mit der Stirn des Zeus" antwortet im Stile des homerischen Zeus: „Mein Töchterchen, was für ein Wort entfiel dir!" und erinnert die Bittflehende an Homburgs Verbrechen. Damit entfesselt er einen Strom der Beredsamkeit. Eine Fülle von Argumenten drängt sich in der Schutz- und Verteidigungsrede der Prinzessin zusammen. Die äußere Persönlichkeit des Prinzen, die nahen verwandtschaftlichen Beziehungen des Kurfürsten zu ihm, der edle Beweggrund, der den Prinzen bei der Übertretung des Gebots bestimmt hat, der glänzende Erfolg der Gesetzesverletzung, der Widerspruch, in den der Kurfürst durch die Enthauptung des lorbeergekränzten Siegers mit sich selbst geraten würde, die unnatürliche, der innersten Natur des Kurfürsten widersprechende „Erhabenheit" eines solchen Tuns — das sind die Pfeile, die in schnellem Nacheinander die Prinzessin aus „dem Köcher" der Rede versendet. — In seiner Antwort hält der Kurfürst die beredte Fürsprecherin des Prinzen an, auch das Contra zu erwägen, nachdem sie das Pro so herzbewegend entwickelt hat. An der Folge einer etwaigen Begnadigung läßt er sie das Bedenkliche dieser Begnadigung ermessen. Die Frage: „Für wen? Für dich?" beweist, wie weit die Prinzessin davon entfernt ist, die Lage der Dinge vom rechten Augenpunkte aus zu sehen. Als der Kurfürst sie dann zwingt, in der Richtung seines Blicks zu sehn, ist sie weit davon entfernt, das zu sehn, was sie sehn soll; nicht auf ein in Trümmer sinkendes, sondern auf ein immer fester und schöner sich erbauendes Vaterland eröffnet sich ihr der Ausblick. Sie ist keine Schwarzseherin, sondern eine Hellseherin, welche Brandenburgs Größe prophetischen Blicks

erschaut. Das Recht aber für solche Hoffnung gibt der Baugrund, den eben der Kurfürst für den brandenburgischen Staatsbau gelegt hat. Wahrlich eine sehr glückliche captatio benevolentiae! Ein solcher Bau bedarf nicht das Blut des Prinzen als Bindemittel. Noch kühner als der Ausblick in die Zukunft des brandenburgischen Staates ist die Behauptung der Prinzessin, die Umstoßung des Urteils, die dem Kurfürsten als „Unordnung" erscheine, sei in Wahrheit „die schönste Ordnung": neben und über dem strengen Kriegsrecht, sollen nach der Prinzessin Meinung auch die lieblichen Gefühle (hier: die freiwaltende Gnade) herrschen.

In dem zweiten Teile der Szene erfährt der Kurfürst völlig unvorbereitet, daß der Prinz, den er von der vollen Erkenntnis der Staatsgefährlichkeit seiner Tat durchdrungen wähnt, unter dem lähmenden Banne des Willens zum Leben nichts als Rettung denkt. Diese Nachricht versetzt den Kurfürsten in „äußerstes Erstaunen"; und in der Verwirrung gibt er ihn frei. Angesichts der äußersten Fassungslosigkeit des Prinzen muß er darauf verzichten, denselben erst dann zu begnadigen, wenn er die ganze Folgenschwere seiner Schuld anerkannt hat. Gegenüber der Fassungslosigkeit des Prinzen verliert er selbst für kurze Zeit die Fassung. Für kurze Zeit — denn alsbald faßt er sich wieder. Nicht auf dem Wege eines Glied für Glied dem bewußten Denken angehörenden Denkvorgangs, sondern mittels eines Genieblitzes gewinnt er die Fassung zurück. Will man im Verlauf der Szene den Zeitpunkt dieser plötzlichen Erleuchtung genau bestimmen, so sucht man ihn am besten hinter den Worten: „Er ist begnadigt". Der Gedankenstrich hinter diesen Worten würde die Stelle bezeichnen, an der den Geist des Kurfürsten die plötzliche Erleuchtung überkommt. Von jetzt an ist das Spiel des Kurfürsten ein „Spielen". Er gibt zwar noch auf die Frage Nataliens eine unbedingte Zusicherung („Du hörst"); in seinem Geiste aber hat er bereits den Gedankenvorbehalt, den er der späteren eidlichen Versicherung ausdrücklich beifügt: „Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten". Dieser Bedingungssatz ist aber, von der Anschauung des Kurfürsten aus betrachtet, irreal, da der Herrscher der Meinung ist, das Rechtsgefühl werde den Prinzen zur Anerkennung seiner Schuld zwingen. Natalien ist die entscheidende Wendung von unbedingter zu bedingter Begnadigung entgangen; erblaßt sie doch später, als sie aus dem Briefe des Kurfürsten von der dem Prinzen gestellten Bedingung hört (Sz. 4). Sie durchschaut zwar die Beweggründe des Kurfürsten nicht, aber ihr Gefühl vom Kurfürsten sagt ihr, daß er ihrer nicht spotten werde. Der Kurfürst aber gibt ihr noch einmal die bedingte, von ihr allerdings nicht als bedingt erkannte Zusicherung der „Rettung": „Gewiß, mein Töchterchen, gewiß; so sicher, als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt." Für ihn, den Kurfürsten, heißt es allerdings das Gegenteil von dem, was Natalie glaubt. —

Der hier gegebenen Auslegung wird man gewiß von mancher Seite mit „Ehrenrettungen" des Kurfürsten entgegentreten. Man vergesse bei

diesen Rettungen aber nicht, daß man nicht den geschichtlichen, sondern den Kleistschen Kurfürsten, d. h. den Blutsverwandten Hermanns, des Cheruskers, zu retten hat; Hermanns, der so souverän mit den deutschen Fürsten und mit Thusnelda „spielt", der seiner Gattin das Leben des Ventidius schenkt, obwohl er bereits das Mittel in der Hand hat, Thusneldas schonende Liebe in vernichtenden Haß zu wandeln. Man vergesse auch nicht, daß beim Kurfürsten in unserer Szene wie bereits vorher hinter dem Wunsche, den Prinzen zur Abweisung der Gnade zu bringen, unerschüttert der Entschluß der Begnadigung steht. Das Spiel unserer Szene ist für den Kurfürsten schließlich nichts als ein Vordergrundspiel.

Ihrem ersten Teile nach gehört unsere Szene zum Typus der Überredungsszene; das Eigenartige dabei ist allerdings, daß der Kurfürst (was freilich nur der Schauspieler durch sein Spiel andeuten kann) im Grunde seines Herzens zu eben dem längst entschlossen ist, wozu ihn die Prinzessin überreden will. Auch in unserer Szene haben wir also eigentlich nicht jene dem „dramatischen Drama" eigene Grundstellung der handelnden Personen zueinander, die man mit der Formel „Wille gegen Wille" auszudrücken pflegt. Der zweite Teil der Szene weicht von dem Typus der Überredungsszene völlig ab. Die Bewegungen in der Seele des Kurfürsten vollziehen sich zwar in Folge von dem, was Natalie erzählt; aber ohne ihre Absicht und ohne daß sie den psychologischen Hergang versteht. In dem zweiten Teile der Szene tut der Kurfürst das, wozu ihn Natalie vorher überreden wollte, aber nicht weil er überzeugt wäre, sondern weil er die Vorbedingung für unerfüllbar hält, die er vor der Verlautbarung der Begnadigung erfüllt sehn wollte (s. o.) Bald allerdings faßt er sich wieder und findet den Weg, auf dem er das Ziel seiner Wünsche (die volle Schulderkenntnis des Prinzen) doch noch erreichen kann. So gehört die Szene nach ihrem zweiten Teile zu dem Szenentypus, den Kleist darum so bevorzugt, weil er mit dem Prinzip seiner dramatischen Kunst so eng zusammenhängt. Entfaltung der Charaktere in der Wechselwirkung von handelnder Person und Lage wurde bereits oben als Wesensmerkmal in Kleists dramatischem Schaffen bezeichnet. Im zweiten Teile unserer Szene wird der Kurfürst zunächst in eine Lage gebracht, die ihn überrascht, dann aber faßt er sich und wird so zum Herrn der Lage. Eigenartig ist bei der Gestaltung der Szene noch dies, daß die Partnerin das Geschehen in der Seele des Partners nicht versteht. Soviel über Spiel und Gegenspiel in unserer Szene.

Vergleicht man die Reden der beiden Spielenden, so fällt der Gegensatz auf zwischen der Fülle, mit der die Prinzessin ihre Gedanken und Empfindungen ausspricht, und der Wortkargheit, die für die Sprechweise des Kurfürsten bezeichnend ist. Die Rolle des Kurfürsten fordert vom Schauspieler ein kommentierendes Spiel; ohne solches Spiel ist die Rede des Kurfürsten der Mißdeutung und zwar einer sehr gefährlichen Mißdeutung ausgesetzt. Durch sein Spiel hat der Vertreter der Rolle dafür zu sorgen, daß der Seelenzustand der Verwirrung sich unzweideutig darstellt; ebenso muß er dann das Aufblitzen des genialen Gedankens

scharf bezeichnen, der dem Kurfürsten die Herrschaft über die Situation zurückgibt. Auch das Spiel im Anfang der Szene verlangt große Kunst, es ist insofern ein Doppelspiel, als der Schauspieler einerseits in Natalie keinen Zweifel an dem Ernst seiner Bedenken gegen eine Begnadigung aufkommen lassen darf, andrerseits aber auch dem unbefangenen Zuschauer die Aufklärung schuldig ist, daß hinter den ernsten Bedenken bereits der heitere Entschluß zur Begnadigung steht. Auch nachdem der Kurfürst sich gefaßt hat, ist das Spiel für den Schauspieler nicht leicht. Es ist seine Aufgabe, den Übergang von bedingungsloser zu bedingter Begnadigung, den die befangene Prinzessin nicht bemerkt, für den Zuschauer deutlich genug herauszustreichen. Die Sprechweise des Kurfürsten trägt im Anfang und im Schluß der Szene den Stempel der Ruhe, welche die Überlegenheit und die Herrschaft über die Situation verleiht. Es ist, so zu sagen, etwas Olympisches in seinem Reden. Daß diese Ruhe nicht die Ruhe des Phlegmas ist, beweist das Mittelstück der Szene, in dem die Ruhe lebhafter Erregung weicht. Man beachte besonders die Häufung der Fragen: „Nein, sag: er fleht um Gnade? Gott im Himmel, was ist geschehen, mein liebes Kind? Was weinst du? — Du sprachst ihn? Tu mir alles kund! Du sprachst ihn?“ Wie merkt man aus dieser Häufung den hohen Grad der Spannung!

Natalie wird durch die Notlage des Geliebten über sich hinaus getrieben; sie handelt selbständig und entfaltet klug die Beredsamkeit ihres Geschlechts. Echt frauenhaft ist ihr Denken und Reden. Frauenhaft ist z. B. die Sicherheit, mit der sie ihre Hoffnungen und Meinungen ausspricht. Die Staatsraison ist ihr zunächst ein ganz fremder Gesichtspunkt, aber als sie der Kurfürst dazu zwingt, auch die Forderung der Staatsraison zu bedenken, steht sie nicht an, aus Staatsraison über dem Standpunkt des Kurfürsten einen Standpunkt einzunehmen, von dem ihr das, was der Kurfürst Unordnung nennt, als schönste Ordnung scheint. Aus Staatsraison wird sie der Anwalt der „lieblichen Gefühle“. Besonders bezeichnend für ihr frauenhaftes Empfinden ist die Personifikation des Fehltritts („O dieser Fehltritt, blond, mit blauen Augen“ usw.). Ihr Denken löst so wenig den Fehltritt von der Person dessen, der gefehlt hat, ab, daß sie den Fehltritt mit all den persönlichen Reizen des Prinzen ausgestattet sieht. Der Fehltritt ist ihr nicht eine plumpe, von der Persönlichkeit des Prinzen losgelöste Tatsache, der Fehltritt ist der Prinz selbst. Die ganze Zartheit des in ihrer Liebe stolzen Mädchens spricht sich in dem Zaudern vor dem Bericht über den kläglichen Zusammenbruch des Prinzen aus. Und wiederum: Wie zeugt es dann von zarter Empfindung, daß sie in dem Sturz des Prinzen, so unerhört er scheint, doch nichts als das Geschick der Gattung sieht: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“

Ein reiches Stimmungsleben entfaltet sich in unserer Szene. Daß die Szene auf den richtigen Grundton gestimmt wird, dafür hat, wie bereits bemerkt ist, vor allem der Darsteller des Kurfürsten Sorge

zu tragen. Er würde die Stimmung der Szene verderben, wenn er etwa in den Entgegnungen auf die fürbittenden Worte der Prinzessin tragische Akzente wählte. Der Grundton ist, wenn ich so sagen soll, freundlicher Ernst.

Die zweite Szene trägt ausgesprochenermaßen den Charakter der Vorbereitungsszene; sie ist weniger um ihrer selbst willen als um des V. Aufzugs willen da. Von besonderem Interesse ist der Entschluß der Prinzessin, mittels einer widerrechtlich im Namen des Kurfürsten gegebenen Ordre Kottwitz und sein Regiment nach Fehrbellin zu bringen. Die Skrupellosigkeit im Gebrauch der einem guten Zweck dienenden Mittel, die auch anderen Personen Kleists eigen ist, erscheint hier als ein Merkmal im Charakter der zum ersten Male selbständiges Handeln wagenden Prinzessin.

Szene 3 und 4. Müde Reflexion kennzeichnet den Monolog des Prinzen. Der leidenschaftliche Sturm in seiner Seele ist vertobt; auch die Hoffnung, die der Entschluß der Prinzessin eben noch in ihm wachgerufen hatte, bewegt ihn nicht mehr. Im ersten Teile des Monologs reflektiert der Prinz auf das Wort des Derwisches; den Stoff der Reflexion entnimmt er der eigenen Lage. Beachtenswert ist dabei, daß der Prinz auch sein äußeres Tun in seine Reflexion verwebt („Ich will auf halbem Weg mich niederlassen"). Den Schluß des Monologs bildet eine gläubig-ungläubige Betrachtung über die jenseitige Welt: er glaubt an das Dasein einer schöneren Welt, von der „man sagt", sie existiere; aber er glaubt nicht, daß sie für ihn da ist, denn das Auge, das diese Welt erblicken soll, modert. Die vierte Szene ist ein Meisterstück; auf die Feinheit der Anlage und der psychologischen Entwicklung angesehen, die schönste im Pr. v. H. und eine der schönsten in der gesamten deutschen Dramenliteratur. Für die Darsteller des Prinzen und der Prinzessin ist die Szene, eine echte „Spielszene", im höchsten Maße wegen des feinen Spiels der Affekte dankbar. Wendet sich auch das Hauptinteresse den Vorgängen in der Seele des Prinzen zu, so erregt doch auch die Prinzessin das lebhafteste sympathische Interesse. In dem Ablauf der Empfindungen des Prinzen bildet die zweite Lesung des Briefes einen deutlichen Einschnitt; der Höhepunkt im Spiel des Prinzen liegt am Schluß. Während beim Prinzen der Übergang von Empfindung zu Empfindung mehr stetig und vermittelt ist, zeigt das Empfinden der Prinzessin zweimal starken Stimmungswechsel. Die Freude über die frohe Botschaft, die sie dem Prinzen zu bringen glaubt, weicht bei dem Anhören des Briefes jähem Erschrecken. Von jetzt an wird ihr Spiel von mitleidender Angst um den Prinzen beherrscht, der sich nicht zu den „zwei" Befreiung bedeutenden Worten entschließen mag. Diese Angst steigert sich zu mitleidendem Schrecken, als der Prinz den Brief zum zweiten Male liest („O Gott der Welt, jetzt ist's um ihn geschehn!"). In die Angst um den Geliebten aber mischt sich dann, als dieser sich weigert, dem Kurfürsten zu schreiben, ihm sei Unrecht geschehn, Rührung. Dann noch ein ge-

steigertes Erschrecken angesichts der vollendeten Tatsache des Briefes. Endlich aber faßt die Prinzessin sich heldenhaft und erhebt sich zu todtrotzender Freude am Entschluß des Prinzen.

Dem Charakter nach gehört unsere Szene dem Typus der Überredungsszene an. Doch weicht sie von der gewöhnlichen Form, in der dieser Typus sich darstellt, insofern ab, als die Prinzessin im ersten Teile der Szene nicht sowohl das Interesse hat, durch Aufreihung von Gründen, also durch Einwirkung auf das Denken, den Willen des Prinzen zu lenken, als vielmehr den Prinzen, ehe er seine Lage durchdenkt, mittels Erregung seiner Gefühle zur Tat zu drängen.

Der Verlauf der Handlung im einzelnen. Als der Prinz von seiner Befreiung hört, ist es ihm, als wenn er träumte. Befangen in Todesgedanken, wie er ist, kann er die frohe Kunde nicht für Wirklichkeit halten. Er liest den Brief des Kurfürsten vor. Natalie erkennt sofort die gefährliche Lage, die dieser Brief schafft, und „erblaßt". Der Prinz aber sieht nach der Vorlesung, ganz bezeichnend für seine Geistesart, die Prinzessin „fragend" an. Er versteht und versteht nicht, was er liest: er versteht, insofern ihm der grammatisch-logische Sinn des Satzes klar ist; er versteht nicht, insofern er beim Lesen kein Verständnis der Lage gewonnen hat, in die ihn der Brief versetzt. Natalie, die den Ernst der Lage überschaut, zwingt sich zu einem Spiel, das dem Prinzen ihre Angst vor dem nicht verrät, was ihr jeder Augenblick bringen kann. Wieder ein Doppelspiel! Im Herzen tödliche Angst, legt sie in ihre Stimme und ihre Worte den Ausdruck plötzlicher Freude. Dann drängt sie eilfertig den Prinzen zum Schreiben. Der Prinz weilt noch bei dem Schriftstück und fragt nach der Unterschrift. Nach kurzem Bescheid sucht sie den Ausdruck ihrer Freude durch den Widerhall im Herzen ihrer vertrauten Hofdame zu verstärken. Zugleich aber gibt sie einen Befehl, der erkennen läßt, wie sehr sie das Schreiben des Prinzen beschleunigen möchte. Der Prinz, immer noch mit dem Briefe beschäftigt, will sich die Bedingung, an die der Kurfürst die Begnadigung gebunden hat, wiederholen, und zwar nicht etwa, weil er jetzt bereits stutzig würde; die Wiederholung würde rein gedächtnismäßig sein. Noch ehe er aber ausgeredet hat, unterbricht ihn die Prinzessin, um ihn von der gefährlichen Stelle wegzulocken; dann nötigt sie ihn zum Sitzen und will ihm diktieren; so meint sie, es hindern zu können, daß der Prinz sich seines Tuns bewußt wird. Man beachte in unserer Szene auch das äußere Handeln der Personen sowie das Mienenspiel; in beiden gewinnen die seelischen Vorgänge anschaulichen Ausdruck. Hierher gehört es z. B., daß die Prinzessin dem Prinzen den Stuhl hinrückt. Der Prinz will den Brief noch einmal überlesen, nicht weil er irgendwie an der ihm vom Kurfürsten gesetzten Bedingung stutzte, sondern nur, weil er immer noch über den Inhalt nicht völlig klar ist. Natalie aber handelt, redet und mahnt jetzt mit einer gewissen Gewalttätigkeit: sie reißt dem Prinzen den Brief fort, erinnert ihn schonungslos an die gähnende Gruft und befiehlt: „Sitzt und schreibt!"

Der Prinz, der noch vor kurzem vor der Gruft wie vor einem Raubtier gezittert hat, lächelt jetzt, als ihn Natalie mit der Gruft schreckt: seine Seele kann jetzt den Todesgedanken ertragen, soweit sie auch noch von heldenhafter Todesverachtung fern ist. Vergl. Sz. 3. Indes setzt er sich und nimmt eine Feder. Sein Zögern erregt die Prinzessin, und sie droht mit ihrem Zorn. Endlich schreibt der Prinz. In der Pause während seines Schreibens keimt frohe Hoffnung im Herzen der Prinzessin. Da — zerreißt der Prinz den angefangenen Brief und stürzt damit die Prinzessin in neue Angst. „Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen" — so kritisiert der Prinz seinen Brief. Eine Wendung, wenn auch noch nicht die entscheidende, ist im Herzen des Prinzen eingetreten. Hatte er in der ersten Szene völlig fassungslos mit keinem Gedanken an die Aufrechterhaltung seiner persönlichen Würde gedacht, so empfindet er jetzt bereits das lebhafte Bedürfnis nach gefaßter, würdiger Haltung. — Die entscheidende Wende im Benehmen des Prinzen tritt ein, nachdem er den Brief des Kurfürsten erhascht hat. Das nochmalige Lesen bringt den Prinzen zum vollen Verständnis des entscheidenden Moments im Brief. „Betroffen" steht er vor der der Tatsache, daß der Kurfürst ihn selbst zur Entscheidung aufruft.

Die Wirkung des genialen Schachzugs, den der Kurfürst getan hat, bekundet sich zunächst in der Bewunderung des Prinzen für das Tun des Kurfürsten („Recht wacker, in der Tat, recht würdig! Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!"). Der Prinz empfindet mit Stolz, daß der Kurfürst ihn selbst zum Richter in eigener Sache eingesetzt hat. War er vorher entschlossen zu schreiben, so will er jetzt, als Natalie wieder in ihn dringt, die Sache bis morgen überlegen. Als aber Natalie den Grund für diese Wendung hören will, da offenbart es sich, daß er das, was von ihm verlangt ist, nicht schreiben kann; ja er droht der Prinzessin bereits mit dem Entschluß, daß er das Gegenteil von dem schreiben will, was er, um seine Freiheit wiederzugewinnen, schreiben muß. Ein sehr feiner Zug, diese Drohung. Sie läßt zwar noch nicht erkennen, was der Prinz tun wird; aber man sieht doch, wohin ihn die erste Stimmung treibt. Hat der Prinz den Brief zuerst vertagen wollen und zuzweit gedroht, er werde ihn sofort schreiben, wenn Natalie ihn zwinge, so zeigt drittens sein „Sinnen" über den Inhalt des Briefes, daß er den Entschluß nicht nach seinem Belieben vertagen kann. Der Prinz hat die Feder ergriffen: da versucht die Prinzessin noch einmal ihm den Entschluß zu entwinden, indem sie unter heiliger Beteuerung versichert, daß sein Entschluß für ihn den Tod bedeutet. „Gleichviel" — lautet die Antwort, die in ihrem Lakonismus deutlicher als lange Tiraden besagt — nicht, daß der Prinz sich jetzt der Todesfurcht zu erwehren vermag, sondern daß er einen Standpunkt erreicht hat, auf dem für ihn die Frage, ob er sterben muß oder nicht, nicht in Betracht kommt. Er steht unter dem Machtgebot des kategorischen Imperativs, der Pflicht („Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll"). Sein Handeln ist nicht mehr durch den Ausblick auf den Erfolg bedingt. In schnellem Zeitmaß läuft jetzt das Handeln

des Prinzen ab: Schreiben, „Schließen“, Kouvertieren und Siegeln, Absendung des Briefes — das folgt einander ohne Verzögerung. Dabei bringt der sinnenfällige Charakter der einzelnen Handlung die Entschlossenheit des Prinzen auch äußerlich zur Anschauung. Am Ende des II. Aufzugs fühlte der Prinz nichts von Schuldbewußtsein; im III. Aufzuge regt sich das Schuldbewußtsein, die Schlußworte des Prinzen in unserer Szene bekunden den völligen Durchbruch des Schuldbewußtseins. Im III. Aufzuge hatte der Prinz die Begnadigung um jeden Preis gewollt; jede Bedingung war er bereit zu erfüllen. Jetzt will er nichts von der Gnade wissen, wenn er erst mit dem Kurfürsten darum streiten soll. So stellt der Prinz durch eigene Kraft seine ganze Menschenwürde wieder her. Er zieht auch die Prinzessin über alle mitleidende Angst hinweg zur Heldenhöhe empor. Die Entsendung des Grafen Reuß bereitet auf die letzte Hauptstufe der Handlung vor.

Die vierte Szene ist reich an Spannung; und zwar ist die Spannung auf einen einzigen Punkt gerichtet, auf das Antwortschreiben des Prinzen. Erst der letzte Teil der Szene bringt die Entscheidung in raschem, kräftigem Zuge. Zunächst führt der Dichter die Handlung in der Richtung, die von dem schließlichen Ziele geradewegs abführt; da der Prinz diesen Weg ohne volles Bewußtsein geht, die Niederschrift des Briefes aber kaum möglich ist, ohne daß er zu vollem Bewußtsein gelangt, so erwartet man mit der Prinzessin jeden Augenblick die Entscheidung. Als der Prinz dann seine Lage erkannt hat, verschmäht es der Dichter, in jäher Wendung die schließliche Entscheidung sofort eintreten zu lassen, vielmehr schaltet er erst noch einige Verzögerungen ein. Auf einigen Stufen führt er den Prinzen zur Heldenhöhe empor. Er erreicht dadurch, daß wir in der Situation heimisch werden.

Mit ihrer Spannung, ihren Steigerungen, ihren Höhen, mit ihrem kräftigen Affektenspiel ist unsere Szene, wie bereits bemerkt, eine bühnengerechte Szene im vollsten Sinne. Unterstützt wird die Bühnenwirksamkeit noch durch die Fülle äußerer Handlungen. Auch ohne daß man hört, ist man über den Fortgang der Szene durch diese Handlungen unterrichtet. Man beachte namentlich die Bedeutung der beiden Briefe, von denen der eine der Ausgangspunkt, der andere der Zielpunkt der Handlung ist. Unsere Szene bestätigt, was schon oft gesagt werden mußte, daß Kleist, hierin der echte dramatische Dichter, seine Personen so leibhaftig gegenwärtig hat, daß er nicht nur über die in ihnen ablaufenden Gefühlsvorgänge, sondern auch über ihr Gehn und Stehn, über ihren Gesichtsausdruck usw. jeden Augenblick Rechenschaft geben kann. Leicht freilich ist unsere Szene offenbar nicht zu spielen; vor allem wegen der großen Knappheit der Sprache, die besonders in der Rolle des Prinzen auffällig ist. Einen interessanten Gegensatz zu dieser Knappheit bietet die zerflossene Breite der Rede des Prinzen in der 5. Szene des III. Aufzugs: dort charakterisiert die Rede die innere Fassungslosigkeit, hier kennzeichnet sie die wiedergewonnene Festigkeit. Für einen rhetorisch veranlagten reflexions=

süchtigen Dichter würden die einzelnen Momente der Handlung, namentlich im 2. Teile der Szene, ausgiebigen Stoff zu längeren Reden geboten haben. Der Kleistsche Prinz sagt nicht mehr, als was zum Verständnis der Vorgänge in seiner Seele unbedingt erforderlich ist.

Von den Charakteren nimmt zunächst der Prinz das Interesse in Anspruch. Im III. Aufzug stand der Prinz völlig unter dem Banne des Willens zum Leben. Man sah hier, um die Schillersche Ausdrucksweise zu gebrauchen, das Sinnenwesen an ihm tief und heftig leiden; er stand fassungs- und haltlos in dem Sturme, der seine ganze sinnliche Natur aufregte. Kleist „legitimierte" seinen Helden in einer Weise als empfindendes Wesen, wie es vor ihm kein Dichter gewagt hat. In unserem Aufzuge folgt nun der „Darstellung der leidenden Natur" die „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden". Der Prinz hat das volle Bewußtsein, daß er mit zwei Worten sich retten kann; aber er schreibt sie nicht, weil ihn das Schuldbewußtsein daran hindert. Voll Seelenstärke handelt er nach dem Pflichtgebot und beweist so seine Freiheit gegenüber seinem Triebleben. Um wieder die Schillerschen Ausdrücke einzusetzen: der ethische Mensch empfängt in ihm vom physischen das Gesetz nicht. So stellt sich in ihm das Erhabene der Fassung dar. Im V. Aufzuge geht er noch über diese Stufe hinaus, indem er sich entschließt, die übertretene Pflicht durch freiwilliges Leiden zu büßen (das Erhabene der Handlung). — Beachtenswert ist, daß Kleist die beiden Zustände heftigsten sinnlichen Leidens und der moralischen Wiedererhebung nicht unvermittelt nebeneinander stellt, sondern sie zunächst durch den Zustand müder Gleichgültigkeit, sodann durch die Reihe seelischer Vorgänge, die auf die erste Lesung des Briefes folgen, voneinander trennt. — Der Prinz charakterisiert sich in unserem Aufzuge zunächst nach seiner sittlichen Natur. Er war, von keinem sittlichen Gefühle geschützt, ein Raub der Todesfurcht; der Trieb der Selbsterhaltung beherrschte ihn souverän. Jetzt stellt er seine Würde wieder her, indem er sein ganzes inneres Wesen von dem Einfluß des Naturtriebes befreit. Der Kurfürst hat den Prinzen zum Richter seiner selbst gemacht und dadurch in ihm das Gewissen, das Rechtsbewußtsein zu freier Wirksamkeit entbunden. Das Gewissen erweist sich in der Auffassung der Schuld als ein unbestechlicher Richter, der keiner Beeinflussung durch den Naturtrieb unterliegt. Ebenso wie das sittliche Urteil vom Naturtrieb unbeeinflußt bleibt, so auch das sittliche Handeln. Denn nachdem der Prinz seine Schuld erkannt hat, steht er nicht an, sie auch zu bekennen und damit nach seiner Überzeugung sich selbst das Todesurteil zu sprechen.

Auch die psychische Natur des Prinzen empfängt durch unsere Szene eigenartige Beleuchtung. Charakteristisch ist zunächst die Stimmung des Monologs. Der furchtbare Anfall, in dem der Lebenswille den Prinzen um jede Würde gebracht hat, ist vorüber. Die müden Reflexionen des Prinzen bekunden die geringe Kraft, mit der jetzt der Lebenswille gegen die drohende Gefahr der Vernichtung ankämpft. Daß es sich hier

aber nicht um die Ruhe der Erschlaffung, um eine Pause zwischen zwei Anfällen handelt, dafür spricht die Stimmung, mit der Homburg von seiner Befreiung hört. Kein Aufschrei des Entzückens verrät Freude über das plötzlich in seine Seele einströmende Lebenslicht. Der Zweifel: „Es ist nicht möglich“ zeigt, daß der Geist des Prinzen nicht mehr unter der Gewaltherrschaft des Lebenswillens steht. Jetzt vermag er bereits zu lächeln, wenn Natalie ihn mit der offenen Gruft schrecken will. Es ergibt sich: der Zusammenbruch des Prinzen war die Folge einer krankhaften und zwar akuten Überreizung des Lebenswillens; sobald der Reiz seine anfängliche Reizkraft eingebüßt hat, kehrt die Seele des Prinzen von selbst in ihre gesunde Verfassung zurück. Nicht durch Anwendung moralischer Hebel, sondern von selbst gelangt sie wieder in ihre Gleichgewichtslage. — Bezeichnend für die geistige Natur des Prinzen ist die erste Lesung des Briefes. Er liest, als läse er nicht. Sowie er beim Anhören des Schlachtbefehls nur Worte hört, so liest er offenbar hier nur Worte, die sein Gedächtnis festhält, ohne daß er ihren Sinn verstanden hat; die Vorstellung, daß er befreit ist, umfängt ihn traumartig, und so bleibt das Gelesene unverstanden.

Während sich dem Prinzen in unserem Aufzuge die Sympathie des Zuschauers gern zuwendet, hat man bei dem Kurfürsten erst etwas zu überwinden, ehe man ihm die Sympathie entgegenbringen kann, die Kleist für diese Lieblingsgestalt seiner schaffenden Phantasie offenbar beansprucht. Zwar daß sein Kurfürst nicht immer in starrer Erhabenheit oder mit ironischem Überlegenheitsgefühl Herr der Situation bleibt, sondern überrascht und verwirrt ist, das wird jedem Feinde unlebendiger Historienmalerei willkommen sein. Anders steht es mit dem Ungeraden in seiner Handlungsweise. Man würde damit einverstanden sein, daß der Kurfürst seine letzte Entscheidung in Sachen des Prinzen in undurchdringliches Dunkel hüllte; man ist weniger geneigt, sich einen Kurfürsten gefallen zu lassen, der planmäßig über seine letzte Absicht täuscht, der den Schein erweckt, er werde den Prinzen hinrichten lassen, während er bei sich zur Begnadigung entschlossen ist. Der Ausblick auf das pädagogische Ziel hilft über das Mißbehagen an dem unpädagogischen Mittel nicht weg. Dies Gefühl steigert sich noch in der ersten Szene durch die List, mit welcher der Kurfürst der Prinzessin durch seinen genialen Einfall die Zusage der Begnadigung unter den Händen wegeskamotiert. Bei aller Bewunderung für die feine psychologische Rechnung des Kurfürsten erinnert sein Tun doch mehr als angenehm an den „staatsmännischen Barbaren“ Hermann. Unwillkürlich fühlt der Leser hierbei den Trieb, dies und das wegzuerklären und etwa zu leugnen, daß der Kurfürst die Absicht, den Prinzen zu begnadigen, nicht von Anfang an gehabt habe. Aber — der Kurfürst ist und bleibt ein Kleistscher Held, d. h. ein Charakter, der seine Überlegenheit auch im Spielen mit Sachen und Menschen beweist.

Seine Kunst, die Charaktere in Lagen hineinzurücken, in denen sich die Seite ihres Wesens offenbart, die sich nach ihrer Stellung im Personen=

system offenbaren soll, beweist Kleist aufs glücklichste in unserer Szene. Den Prinzen, der sich selbst wiederfinden soll, bringt er in eine Szene, in der er über Sein oder Nichtsein selbst entscheiden muß; den Kurfürsten, den er als den erhabenen Schützer des Gesetzes darstellen will, stellt er plötzlich vor eine Situation, in der er auf die Genugtuung, die er dem verletzten Gesetze geben will, verzichten zu müssen glaubt. Die Prinzessin endlich, das liebende, heldenhafte Mädchen, läßt das, was in ihr ist, in zwei Szenen erkennen, von denen die erste ihre Liebe im Kampf mit dem Kurfürsten, die zweite ihre Liebe im Kampf mit dem Prinzen und im Kampf mit sich selbst zeigt. Am Schluß der Szene erstrahlt die Prinzessin im Glanze der heldenhaften Liebe.

V. Aufzug.

Der V. Aufzug zerfällt nach den Schauplätzen und dem Verlauf der Handlung in zwei Szenengruppen: Sz. 1—9 und Sz. 10—11. Die erste Szenenfolge stellt eine Reihe von Situationen dar, in denen der Kurfürst im Spiel mit seinen Offizieren immer glänzender und erhabener als Herr der Lage heraustritt. Er ist der Held dieser Szenenfolge. Das bedeutendste Moment in dem Verlauf der Handlung ist allerdings die Willenserklärung des Prinzen, mit seinem Tode seine Schuld sühnen zu wollen. Erscheint diese Erklärung des Prinzen auch zunächst nach dem Zuge der ganzen Handlung als ein Machtmittel in der Hand des Kurfürsten, mittels dessen er den Widerspruch seiner Offiziere niederdrückt, so hebt sie sich doch andrerseits zu größter Selbständigkeit aus der Umgebung heraus, zumal da der Prinz in selbständigem Spiel weit über das hinausgeht, was der Kurfürst von ihm erwartet hat. Innerhalb der ersten Szenenfolge stehen zunächst die 1., 2. und 3. Szene in engerem Zusammenhang. In den Szenen von der 5. Szene an ist der Kurfürst im Gegenspiel mit seinen Offizieren; sie sind daher unter dem dramatisch-technischen Gesichtspunkte als Einheit anzusehn. Sz. 4 ist eine Art Vorszene; die 9. Szene bringt die plötzliche Wendung im Spiel des Kurfürsten, indem er den Prinzen begnadigt. In den Szenen 5—7 siegt der Kurfürst über den Widerspruch seiner Offiziere. Die 8. Szene läßt den Entschluß des Prinzen als vollkommen unerschütterlich erscheinen; sie dient dazu, das Spiel des Prinzen kräftig aus dem Zusammenhang herauszuheben. — Die beiden letzten Szenen des Aufzugs gehören dem Prinzen. In der 10. Szene eröffnen die Worte des Prinzen den Einblick in eine Seele, in welcher der Wille zum Leben schweigt. Die letzte Szene endlich hebt den Prinzen wieder auf die Gipfelhöhe des Lebens, auf die er sich vordem geträumt hatte und von der er sodann herabgestürzt war. — Der Übergang vom IV. zum V. Aufzug ist wieder sehr leicht: vergleiche die letzten Worte des IV. und die ersten Worte des V. Aufzugs. Ebenso leicht ist der Übergang zwischen den beiden Szenengruppen des V. Aufzugs.

Sz. 1—3. Im Anfang der ersten Szene steht der Kurfürst vor einer Tatsache, die ihm völlig unerwartet kommt, und der er nach

Lage der Dinge nur eine schlimme Deutung geben kann: Kottwitz ist mit seinem Regiment in der Stadt angekommen. Der Kurfürst ist höchlich verwundert („Kottwitz? Mit den Dragonern der Prinzessin? Hier in der Stadt?“); aber bei aller Verwunderung beherrscht er sich vollkommen und läßt kein Zeichen der Beunruhigung erkennen. Ebensowenig bringt ihn die zweite Tatsache, daß seine gesamte Generalität sich auf dem Stadthaus versammelt hat, außer Fassung; ja, er erlaubt sogar den Herren seiner Umgebung, sich gleichfalls auf das Stadthaus zu begeben. Die kurze Pause vor dem genehmigenden „Ihr seid entlassen“ dient der Besinnung. — Der Monolog des Kurfürsten (Sz. 2) gewährt einen Einblick in die Stimmung, die ihn angesichts der Tatsache beherrscht, daß sich Kottwitz ihm „willkürlich, eigenmächtig“ naht. Sein Entschluß ist fertig: er will sich „auf märk'sche Weise fassen“, d. h. in aller Ruhe und Stille den Eigenmächtigen wie einen Knaben wieder in sein Quartier zurückbringen. So wird er der Situation gerecht, denn der, der sich ihm gegenüber eigenmächtiges Handeln herausnimmt, ist „Hans Kottwitz aus der Priegnitz, ein Sohn der Mark“; also ein Mann, bei dem man, wenn er auch einmal eigenmächtig ist, doch als Grundgesinnung unbedingte Hingebung an den Herrscher voraussetzen darf. Der Kurfürst will seinem Märker ein Märker werden. Er wählt die Mittel, um Herr der Situation zu werden, nicht willkürlich, sondern mit genauer Anpassung an die gegebenen Verhältnisse. — Mit dem Ausruf: „Rebellion, mein Kurfürst!“ will Dörfling dem Kurfürsten das Bedenkliche seiner Lage blitzartig beleuchten, offenbar von der Hoffnung bestimmt, der Kurfürst werde im Schrecken über das Bedrohliche der Lage den Prinzen alsbald begnadigen und so auch die ernste Gefahr für sich und den Staat abwenden. Aber was muß er als Antwort hören? — Eine Mahnung zur Ruhe, einen Tadel wegen seines unangemeldeten Eintretens und nach einer Pause die ruhige Frage: „Was willst du?“ Nun berichtet er von dem, was geschehn ist, und dem, was zurzeit geschieht. Aber wiederum bleibt die erwartete Wirkung aus: der Kurfürst weiß, um was es sich handelt. (Beachte das gleichmütige: „Was wird es sein . . ?“). Statt den Kurfürsten in Staunen zu setzen, muß er staunen. Ja, der Kurfürst reißt den Staunenden in neues und größeres Staunen. Aus den Worten: „Nun gut, so ist mein Herz in ihrer Mitte“ muß Dörfling erkennen, daß die Stellung des Kurfürsten zur Sache des Prinzen völlig anders ist, als er gedacht hat. Der Kurfürst steht bereits da, wo er ihn erst hinbewegen wollte. — Doch es gilt das warme Eisen zu schmieden und aus der Stimmung des Herrschers einen Entschluß zu entwickeln. Darum erzählt Dörfling von dem „dreisten Anschlag“, den die Offiziere für den Fall geplant hätten, daß der Kurfürst die Begnadigung verweigern würde. Diese Nachricht verfinstert für einen Augenblick die Stimmung des Kurfürsten; indes gewinnt er alsbald seinen ruhigen Gleichmut zurück: er zweifelt zunächst an der Wahrheit des Berichts („Das muß ein Mann mir sagen, eh' ich's glaube“); für den Fall aber, daß er doch wahr sei

hat er das gute Zutrauen zu sich, schon mit seinem „Stiefel“ den Prinzen vor seinen Freunden schützen zu können. Erneuter Anlauf des Feldmarschalls. Er beschwört den Kurfürsten, die Begnadigung auszusprechen, bevor der „höchst verhaßte“ Schritt, die Empörung der Offiziere, geschehen sei. „Schick, eh' er noch erscheint“, so mahnt der Ratgeber, „das Schwert dem Prinzen, schick's ihm, wie er's zuletzt verdient, zurück.“ Diesem neuen Ansturm begegnet der Kurfürst mit einer ganz unerwarteten Wendung: Dörfling ist der Meinung, daß die Befreiung des Prinzen nur vom Willen des Begnadigenden abhänge; der Kurfürst weist in seiner Antwort darauf hin, daß auch der Schuldige ein Wort mitzureden habe, daß es sich nicht bloß darum handele, ob er, der Kurfürst, den Prinzen begnadigen, sondern auch, ob der Prinz sich begnadigen lassen wolle. So geht das Gespräch für Dörfling ergebnislos aus; er muß die Überlegenheit des Herrschers anerkennen („Er ist jedwedem Pfeil gepanzert“).

Die vierte Szene bereitet die folgende Szenenreihe vor. Sie bringt dem Kurfürsten die Nachricht vom Nahen der Offiziere, zugleich aber gibt sie ihm die Waffe in die Hand, um den gegen seinen Willen und seine Souveränität gerichteten Angriff siegreich abzuschlagen. Endlich weist die Szene auch auf die 9. Szene hin, in welcher der Kurfürst dem schwedischen Gesandten den Paß zuschickt und das Todesurteil zerreißt.

Sz. 5—9. In der 5. Szene geht dem eigentlichen Kern der Szene in dem Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz eine Art Vorspiel voraus. Die Erkenntnis, daß Natalie den Oberst eigenmächtig nach Fehrbellin berufen hat, stellt den Kurfürsten wiederum vor eine unerwartete Tatsache. Zunächst verneint der Kurfürst, daß ihm die Ordre, wie sie es tatsächlich war, fremd sei. Er ist hierbei offenbar noch nicht Herr der Situation; dafür spricht auch, daß er den mit „Versteh' mich“ angefangenen Satz nicht weiter führt, sondern auf eine Frage überspringt, die ihm Zeit zur Besinnung geben soll. Nun erst folgt („nach einer augenblicklichen Pause“) die eigentliche Antwort auf die ängstlich gespannte Frage des Obersten. Die Worte: „Vielmehr ich heiße dich willkommen“ greifen auf diese Frage zurück, hinweg über das kurze Zwischenspiel, während dessen der Kurfürst sich noch nicht völlig „gefaßt“ hatte. Der Beweis seiner völligen Herrschaft über die Situation ist wiederum eine unerwartete Wendung: Der Kurfürst stellt sich, als habe er Kottwitz und sein Regiment dazu beordert, dem Prinzen die letzten soldatischen Ehren zu erweisen. Erschrocken hört es Kottwitz. Wie aber bereits früher einmal bricht der Kurfürst das Gespräch über den Gegenstand ab, indem er auf einen andern aus der äußeren Situation aufgegriffenen Gesprächsgegenstand ausbiegt. Vergl. II, 10.

Das Hauptthema der 5. Szene wird in dem Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz verhandelt; die Themafrage betrifft die Berechtigung des Prinzen zum Angriff. Den Übergang zu dem Rechtsstreit macht die Überreichung der Bittschrift. Charakteristisch für den Kurfürsten ist in dem überleitenden Gespräch das kurze Wort, mit dem er

die eben noch niedergeschlagenen Hoffnungen des alten Kottwitz wieder=aufrichtet: „So hebt ein Wort auch wiederum sie (die Hoffnungen) auf." Dies Wort, verglichen mit der früheren niederschlagenden Äußerung, beweist, wie der Kurfürst souverän auch mit den Empfindungen seiner Umgebung spielt. Das Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz zerfällt in mehrere Waffengänge. Kottwitz hat in seiner die allerhöchste Gnade erflehenden Bittschrift die Tat des Prinzen in Schutz genommen. Der Kurfürst weist ihn auf den Widerspruch hin, in den er durch die Rechtfertigung der Tat mit sich selbst gekommen ist. Die Antwort des Obersten führt das Gespräch auf kriegstechnisches Gebiet hinüber. Er folgert aus der Lage, die im Augenblick des Reiterangriffs im schwedischen Heere herrschte, und aus der Beschaffenheit des Geländes, daß der Prinz gerade rechtzeitig angegriffen habe und daß ohne ihn der Sieg nicht habe gewonnen werden können. Dem gegenüber bezeichnet der Kurfürst den Beweis kurz als unbewiesene Behauptung und wiederholt seinen Schlachten=plan mit deutlicher Hervorkehrung der auf die Vernichtung des Feindes abzielenden Spitze. Kottwitz kann nicht leugnen, daß dem Siege durch den Angriff des Prinzen die Spitze abgebrochen wurde, aber in paradoxer Verkehrung der gewöhnlichen Anschauung nennt er es die Sache der Stümper, des „Schicksals höchsten Kranz" erringen zu wollen: ein Mann wie der Kurfürst, urteilt er, nehme das, was das Schicksal ihm biete. Übrigens ist er voll Siegeszuversicht und lebt der festen Überzeugung, die völlige Vernichtung der Schweden sei eine leicht zu lösende Frage der allernächsten Zeit. Der Kurfürst bestreitet dem Obersten das Recht zu dieser Siegeszuversicht, und zwar ebendeswegen, weil der Oberst das eigen=mächtige Eingreifen eines Homburg in seine Schlachtenpläne gutheißt. Kottwitz meinte, dem Kurfürsten stehe es an, gleichsam dankbar hinzunehmen, was das Schicksal ihm böte. Demgegenüber weist der Kurfürst stolz den Sieg zurück, der nichts als ein Kind des Zufalls, ein illegitim geborenes Kind, ist. Dann aber stellt er positiv den Grundsatz seines Handelns hin: „Das Gesetz will ich, die Mutter meiner Krone, aufrecht halten, die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt" (Höhe!) Kottwitz erkennt ein höchstes Gesetz an, aber kein geschriebenes, sondern ein ungeschriebenes, in der Brust wirkendes. Dies Gesetz ist das Vaterland, die Krone, der Herrscher; d. h. der, in dem dies Gesetz wirksam ist, empfängt die Antriebe und Befehle für sein Handeln von der pflichtbewußten Liebe zu diesen drei Mächten. Darum aber darf auch, fährt Kottwitz fort, den Kurfürsten die Regel nicht kümmern, nach welcher der Feind nun im einzelnen Falle geschlagen wird; ist doch die Regel die höchste, nach der er besiegt wird. Würde er das Heer zu sklavischem Gehorsam gegen den Buchstaben seines Willens zwingen, so würde er ein lebendiges Wesen zu einem toten Werkzeug in seiner Hand machen. Eine Staats=kunst, die Buchstabengehorsam wollte, würde die Empfindung abtöten, die doch so oft allein retten könne. — Hat Kottwitz die hohe Bedeutung der Empfindung so zunächst in abstracto ausgesprochen, so bekennt er

dann, vom Allgemeinen ins Persönliche übergehend, wie er selbst im Dienst nicht durch die Aussicht auf Lohn, sondern durch die Empfindung bestimmt wird, und zwar durch seine Lust an der Herrlichkeit des Kurfürsten und dem Wachstum seines Ruhms. Den Schluß seiner Rede bildet die kecke Erklärung, er werde auch dann, wenn der Kurfürst den Prinzen hinrichten lasse, im gegebenen Falle genau so handeln, wie dieser, dann allerdings auch bereit sein, mit seinem Kopfe dafür zu büßen. Nach der großen Rede des Alten streckt der Kurfürst scheinbar die Waffen („Mit dir, du alter, wunderlicher Herr, werd' ich nicht fertig"). In Wahrheit holt er zu einem letzten, entscheidenden Gegenschlag aus. Wohl hätte er selbst mit überlegener Dialektik den „spitzfindigen Lehrbegriff der Freiheit" zerstören können, den Kottwitz aufgestellt hat, indem er jede Regelung von außen (als Heteronomie) verwarf und nur sich selbst Gesetz sein wollte; indes verzichtet er auf solchen dialektischen Triumph, um den viel größeren Triumph zu haben, daß eben der sein Sachwalter Kottwitz gegenüber wird, dessen Sachwalter eben noch Kottwitz ihm gegenüber war. Das Vorspiel des Triumphes ist das Staunen der Offiziere über den neuen Schachzug des Kurfürsten.

Die Zwischenzeit bis zur Ankunft des Prinzen füllt das Spiel zwischen Hohenzollern und dem Kurfürsten aus. Während Kottwitz beweisen wollte, der Prinz sei unschuldig, will Hohenzollern gar beweisen, daß der Kurfürst der eigentlich Schuldige sei. Hohenzollerns Darstellung ist ein „Schlußgebäu", ein Kettenschluß. Statt diesen Kettenschluß einer Kritik zu unterziehn und nachzuweisen, daß die Schlußfolgerung falsch ist, fügt der Kurfürst vor das Anfangsglied des Kettenschlusses noch ein weiteres Glied („Hättest du nicht in den Garten mich hinabgerufen, so hätt' ich ... mit diesem Träumer harmlos nicht gescherzt"). So schlägt er seinen Gegner — jedenfalls die wirksamste Art des Schlagens — mit den eigenen Waffen.

Das Auftreten des Prinzen wird sehr wirksam durch den 6. Auftritt vorbereitet. Die Nachricht, der Prinz habe das Grabgewölbe sehn wollen, das der Kurfürst für ihn öffnen ließ, kündigt an, daß der Prinz, den einst vor diesem Grabgewölbe die Schauer der Verwesung ergriffen, jetzt dem Tode ruhig ins Antlitz sieht. Der 7. Auftritt zeigt den Prinzen auf dem Gipfel der sittlichen Erhabenheit. Er, der noch vor kurzem den „schlechtesten Troßknecht" um Rettung anflehn konnte, weist jetzt die Fürsprache von hundert Edelleuten zurück. Er, der das Leben so leidenschaftlich liebte, will den Tod erdulden. Er, der leichtsinnig die Schranke des Gesetzes durchbrach, will „das heilige Gesetz des Kriegs" durch seinen Tod verherrlichen. Hatte er früher mit keinem Gedanken an die schwere Gefährdung des Vaterlandes durch seinen Ungehorsam gedacht, so erkennt er jetzt die hohe Bedeutung, die ein durch seinen freiwilligen Tod über Trotz und Übermut errungener Sieg haben werde. Mit seinem Tode will er dazu helfen, daß der Brandenburger sich auf seinem angestammten Boden behauptet. Man beachte den patriotischen Aufschwung in den Worten: „Es erliege der Fremdling" usw. — Bisher hat sich der

Prinz an die Offiziere gewandt. Nun wendet er sich dem Kurfürsten zu. Früher hatte er sein Verhältnis zum Kurfürsten vor allem als ein persönliches und verwandtschaftliches angesehn (III, 1), jetzt ist ihm Friedrich Wilhelm der „Fürst"; wehmütig erinnert er sich an die verscherzten Rechte. Es ist der Untertan, der den Fürsten um Vergebung und versöhnliche Gesinnung bittet. Als Unterpfand der Vergebung aber begehrt er nicht etwas für sich selbst, sondern etwas für das Vaterland: den Abbruch der Verhandlungen mit den Schweden. Der Prinz glüht für die Ehre des Vaterlandes. Mit dem Zeichen des Kusses bewilligt der Kurfürst dem Prinzen seine letzte Bitte und zwar unter der Erklärung, daß eben die vom Prinzen ausgesprochene (und in das Heer hinein fortwirkende) Gesinnung ihm Bürgschaft neuer Siege sei und darum die Fortführung der Verhandlungen überflüssig mache. Der Schluß der Rede beweist, daß der Kurfürst noch immer nicht gesonnen ist, den Schleier fallen zu lassen, den er über seine letzte Absicht, die Absicht der Begnadigung, gebreitet hat. Er verlobt dem Prinzen Natalie, aber nicht zu gemeinsamem Leben; er scheut sich nicht, dem Prinzen von der Zeit nach seinem Tode zu sprechen, in der sein Geist dem Heere voranziehn werde. „Nun sieh, jetzt schenktest du das Leben mir" — lautet das paradoxe Wort, in dem der Prinz seine Freude über die gnädige Gesinnung des Kurfürsten ausspricht. Diese Gnade erschließt ihm den vollen Wert des Herrschers: er fleht auf ihn den Segen des Himmels herab und mahnt ihn: „Geh und bekrieg, o Herr, und überwinde den Weltkreis, der dir trotzt", eine Mahnung, die der lebhafte Ausdruck für seine Wertschätzung des Herrschers ist. — Den Eindruck, daß der Entschluß des Prinzen, sterben zu wollen, unerschütterlich ist, tieft die 8. Szene ein: die Bitten derer, die er lieb hat, halten ihn nicht zurück.

Im neunten Auftritt zieht der Kurfürst endlich den Vorhang von dem Entschluß weg, den er längst im Herzen getragen hat. Kurz nachdem er die dunkelsten Wolken um sein Haupt gesammelt hat, läßt er plötzlich, in einem Augenblick, da es niemand ahnt, seine Gnade sonnengleich durch die Wolken brechen. Zunächst übersendet er dem schwedischen Gesandten den Paß. Dann aber macht er (wie er es gewöhnt ist) die Offiziere, die eben noch Sachwalter des Prinzen waren, zu Richtern („Ja, urteilt selbst, ihr Herren!"). Dabei ist die Wendung höchst bezeichnend, die seine Rede nimmt. Als Schlußfrage erwartet man nach dem, was vorausgegangen, etwa: „Darf ich's zum vierten Male mit ihm wagen?" Sie lautet aber: „Die Schule dieser Tage durchgegangen, wollt ihr's (!) zum vierten Male mit ihm wagen?" Das Zerreißen des Todesurteils schließt als sinnenfälliger Ausdruck der Gnade des Herrschers die Szene wirkungsvoll ab.

Die Schlußszenen. Situation und Tageszeit sind dieselben wie in der ersten Szene des I. Aufzugs. Entgegengesetzten Charakters aber ist das Geschehende, wenn man die Höhepunkte betrachtet, denen in beiden Fällen die Handlung zustrebt. In der 1. Szene des ersten Aufzugs

läßt der Kurfürst dem Prinzen Ruhm, Ehre und Liebesglück vorgaukeln jetzt gewährt er ihm das alles zu wirklichem Besitz.

Im Verlaufe der Handlung wird der Prinz, der sich vom Leben völlig losgelöst hat, plötzlich wieder in das Leben zurückgerufen; eben in dem Augenblick, in dem er durch die Pforten des Todes hindurchzugehen meint, wird sein Blick wieder rückwärts gewandt, und die Fülle irdischen Glücks liegt vor seinen Blicken. Eine Wendung, wie sie plötzlicher nicht gedacht werden kann! Die Folge des jähen Wechsels ist die Ohnmacht des Prinzen.

Über dem 10. Auftritt liegt ein überaus zarter, poetischer Hauch. Zarte Stimmungsmalerei enthalten zunächst die monologisierenden Worte des Prinzen: der Prinz jubelt der Unsterblichkeit entgegen, die er mit greifendem Glauben in Besitz genommen hat; in lebendiger Vorempfindung fühlt er sich von aller Erdschwere befreit, himmelwärts emporgetragen. — Blumenduft zieht den Sinn des Prinzen wieder erdwärts, er wähnt sich an der Stätte seines Todes und fragt darum verwundert: „Levkoi'n? — Wie kommen die hierher?" Als ihm dann Stranz eine Nelke reicht, ist sein Sinn bereits wieder der Wirklichkeit und der Gegenwart so entrückt, daß er antwortet, als gäbe es für ihn noch eine Rückkehr nach Hause.[1]) — Fackelglanz durchdringt mit einem Schimmer die Binde vor den Augen des Prinzen; seiner Leiden letzte Stunde hat geschlagen; aber nicht, weil es zum Tode geht — so muß der Prinz verstehn — sondern weil strahlende Freude das Leiden ablöst. Die stumme Szene, in der dem Prinzen alle Wünsche seines hochgemuten Herzens erfüllt werden, erschüttert ihn so, daß sich seine Sinne umnachten: unter dem Donner der Kanonen und den Rufen der Offiziere erwacht der Prinz wieder zum Bewußtsein; noch immer kann er nicht glauben, daß er mehr als geträumt habe. Aber nicht in träumerischen Stimmungen, sondern mit dem sieggewissen Streitruf der dank der Errettung Homburgs von Kampflust durchglühten Offiziere tönt das Stück aus.

Gegen die Schlußszenen hat man Einspruch erhoben. Man muß das Stimmungsvolle und das theatralische Wirksame an denselben uneingeschränkt anerkennen; auch das kann man nicht leugnen, daß die in den Schlußszenen sich darstellende völlige Loslösung des Prinzen von dem Leben, an das er sich vordem mit klammernden Organen angeschlossen hatte, einen glücklichen Abschluß des ganzen seelischen Prozesses bildet, der das Thema des Dramas ist; aber man meint, es widerspreche dem milden Sinne des Kurfürsten, den Prinzen, den zu begnadigen er fest entschlossen war, gleichsam bis vor die Rohre der Schützen zu führen, zumal da ja der Prinz alle Bedingungen erfüllt habe, die der Kurfürst habe erfüllt sehn wollen. Ich bemerke dazu zweierlei: 1. Der Kurfürst, der feine Diagnostiker seelischen Lebens, sieht voraus, daß in dem Prinzen ange-

[1]) An sich lassen die Worte: „Ich will zu Hause sie in Wasser setzen" eine andere Deutung zu. Man könnte sie nämlich mit wehmütiger Ironie gesprochen denken. Doch ist die im Text gegebene Deutung Kleistischer.

sichts des Todes „der süße Trieb des Lebens“ nicht „unwillkürlich, allgewaltig“ wieder aufwachen wird. Vergl. Wegweiser III. Abt. S. 89. Der entscheidende Bruch mit dem Leben ist geschehen. Tatsächlich ist es nicht Qual, was der Prinz in den letzten Szenen empfindet, sondern das Glücksgefühl, der Erde entrückt zu werden. 2. Erscheint sonach das Handeln des Kurfürsten auch nicht als Grausamkeit, so muß andrerseits allerdings zugestanden werden, daß das Handeln des Kurfürsten den Charakter des „Spielens“ hat. Offenbar hat der Kurfürst sein Wohlgefallen daran, die Begnadigung und Begabung des Prinzen wirkungsvoll zu inszenieren. Will man aber darum unsere Schlußszene tadeln, so vergesse man nicht, daß der Kurfürst auch sonst „spielt“ und daß ihm bei seinem Spiel die Empfindungen derer, mit denen er spielt, keineswegs heilig sind. Der Kurfürst fällt in den letzten Szenen durchaus nicht aus seinem sonstigen Charakter heraus. Vorwürfe gegen diese Szenen treffen den Charakter des Kurfürsten in einem entscheidenden Zuge.

Verfolgt man die Bewegungslinie der Handlung, so kommt zunächst die Hauptlinie in Betracht, die durch das ganze Stück hindurchläuft. Der „Prinz von Homburg“ ist ein ausgesprochenes Charakterdrama; das dramatische Hauptthema ist die Entwicklung von Homburgs Seelenleben. In unserem Aufzuge erreicht die Bewegungslinie, mittels deren man diese Entwicklung symbolisch darstellt, ihre Höhepunkte. Im vorigen Aufzuge hatte der Prinz die Schwere seiner Schuld erkannt; zugleich gewann er trotzige Festigkeit genug, um keinen Schritt zu seiner Begnadigung tun zu wollen. Weit über diesen Standpunkt hinaus erhebt sich der Prinz in unserem Aufzuge. Frei, ohne allen Zwang von außen, entschließt er sich, seine Sünde durch den Tod sühnen zu wollen; was ihn dazu bestimmt, ist die Achtung vor dem „heiligen Gesetz“ des Kriegs, das er ehedem übertreten hat und nun durch einen freien Tod verherrlichen will. Diese Achtung aber quillt aus der lebendigen Erkenntnis der hohen Bedeutung, welche die Aufrechterhaltung des Gesetzes für die Sieghaftigkeit des Heeres und damit für den Fortbestand des Vaterlandes hat. Auch in seiner Stellung zum Kurfürsten nimmt der Prinz jetzt einen höheren Standort als im vorigen Aufzuge ein: Hatte er dort ein Urteil darüber, wie der Kurfürst mit ihm verfahren müsse, abgelehnt („Er handle, wie er darf“), so unterwirft er sich jetzt „versöhnt und heiter“ dem Rechtsspruch des Herrschers. Zugleich hat er den ablehnenden Stolz aus seiner Seele getilgt, tritt dem Kurfürsten als Bittflehender gegenüber und erhebt sich zu freier Anerkennung der Herrschergröße des Kurfürsten. In Summa: Der Prinz steht im vollen Verständnis der Heiligkeit des Gesetzes, der Ehre des Vaterlandes, der Größe des Herrschers. Damit ist der Höhepunkt in der sittlichen Entwicklung des Prinzen erreicht. Dabei ist besonders eins zu beachten: indem der Prinz den Entschluß faßt, seine Tat zu sühnen, verneint er den Willen zum Leben radikal. Im III. Aufzuge hatte eben dieser Wille ihn verhindert, sittlich zu empfinden und zu

handeln; jetzt hebt umgekehrt sein sittliches Empfinden den Willen zum Leben auf. Daß aber der Prinz wirklich den Willen zum Leben in sich gebrochen hat, beweist nicht nur seine Standhaftigkeit gegenüber den Bitten der Freunde, sondern vor allem jenes Gefühl, das in den monologisierenden Worten der 10. Szene Ausdruck fand; denn ohne völlige innere Gemütsfreiheit wäre dieses Gefühl undenkbar. So steht denn der Prinz vor uns als eine sittliche Persönlichkeit; bereit, das Leben hinzugeben und so die übertretene Pflicht moralisch zu büßen, erfüllt mit der Achtung vor den objektiven Mächten, gereinigt von allem Willkürstreben, befreit von der despotischen Herrschaft des Lebenswillens.

Außer der Hauptlinie ist bei der Gesamtbewegung der Handlung auch noch die kräftig entwickelte Nebenlinie zu beachten. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß besonders im V. Aufzuge der Kurfürst neben dem Prinzen in den Vordergrund des dramatischen Interesses tritt. In einer Reihe von Situationen macht der Dichter die Überlegenheit des Herrschers anschaulich; diese Überlegenheit offenbart sich teils in der glücklich bewahrten Fassung, teils in der Schlagfertigkeit des Denkens und Redens, hauptsächlich aber darin, daß es ihm gelungen ist, im Prinzen den sittlichen Vorgang einzuleiten, der diesen zur Erkenntnis seiner Schuld und zu dem freiwilligen Entschluß führt, durch den Tod die Schuld sühnen zu wollen. Der Kurfürst erscheint dank dem Prinzen als Sieger über Kottwitz und seine Offiziere; der Prinz ist sein Argument gegenüber dem spitzfindigen Freiheitsbegriff, dessen Anwalt Kottwitz wird. Mittels des Prinzen befestigt er das Fundament seiner Regierung. Ein besonderes Nebenmoment ist dabei die freie Anerkennung, die der Prinz aus versöhntem Herzen dem Kurfürsten widerfahren läßt. So erreicht der Kurfürst zugleich die Anerkennung seines leitenden Regierungsgrundsatzes und seiner Person. Nachdem aber seine grundsatzmäßige Strenge anerkannt ist, kann seine fürstliche Gnade um so heller leuchten. So erscheint der Kurfürst gleich groß als fordernder und als gebender Herrscher. Wenn nun trotzdem der Gesamteindruck, den die Persönlichkeit des Kurfürsten macht, nicht der der „Majestät" — das Wort im Schillerschen Sinne genommen — ist, so erklärt sich das m. E. vor allem aus dem gelegentlich „spielenden" Charakter seines Handelns. Übrigens wirkt diese Eigenart seines Tuns mit dazu, daß der Prinz im V. Aufzuge die beherrschende Höhe behauptet.

Das am schärfsten in die Augen springende Merkmal des Handlungsverlaufs im V. Aufzuge ist die Überraschung. Überrascht wird der Kurfürst (s. Sz. 1 und 5); überrascht werden Kottwitz und die anderen Offiziere wiederholt durch den Kurfürsten; am meisten überrascht wird der Prinz. Vergebliche Versuche, den Kurfürsten zu überraschen, macht Dörfling. Es ist nicht zufällig, daß der Handlungsverlauf so oft Personen vor überraschende Tatsachen stößt. Denn da es das von Kleist in der „Hermannsschlacht" und im „Prinzen v. H." befolgte Kunstprinzip ist, die Wechselwirkung von Charakter und Situation dramatisch darzu-

stellen, so sind naturgemäß die Szenen, in denen eine Person plötzlich in eine Situation hineingeworfen wird, von besonderer Wichtigkeit; lassen sich doch gewisse Eigentümlichkeiten des Charakters nur bei plötzlich eintretender Situation entwickeln.

Besondere Beachtung verdient noch die Natürlichkeit, mit der die an interessanten Situationen, lebhafter rhythmischer Bewegung, deutlich heraustretenden Einzelpunkten außerordentlich reiche Handlung des V. Aufzugs verläuft. Nirgends eine Flüchtigkeit in der Motivierung des äußeren Vorgangs; alles ist teils durch den IV. Aufzug wohl vorbereitet, teils wird es im Verlauf des Aufzugs selbst noch vorbereitet. Hier wie überhaupt im Pr. v. H. beweist sich Kleist als Meister in der Führung der Handlung; nirgends gibt er dem nachrechnenden Verstande einen Anstoß.

Spiel und Gegenspiel nehmen im V. Aufzuge interessante Formen an. Dörfling, Kottwitz, Hohenzollern versuchen den Willen des Kurfürsten zu beeinflussen und nehmen Stellung gegen den Herrscher; alle drei erreichen ihr Ziel nicht. Ja, sie müssen es erleben, daß der, für den sie bitten, Stellung gegen sie nimmt. Die Szenen, die sich aus der Stellung der Offiziere zum Herrscher entwickeln, sind Kampfesszenen. In den anderen Szenen fehlt das Spannungsverhältnis zwischen den handelnden Personen: in drei Hauptszenen macht eine der Hauptpersonen einen entscheidenden Entschluß geltend, der in den Gemütern der anderen eine lebhafte Bewegung hervorruft; in einigen anderen Szenen wird eine Botschaft Ursache bedeutsamer Seelenerregung. Zweimal endlich gewährt ein Monolog Einblick in die Stimmung einer der Hauptpersonen. —

Von den Charakteren sind der des Prinzen und der des Kurfürsten bereits besprochen. Besondere Erwähnung verdient noch Kottwitz. Hat der II. Aufzug den Alten als eine der Empfindung offene Natur erscheinen lassen, so lernt man ihn jetzt als den Anwalt der Empfindung kennen. Und zwar erweist sich der tapfere Soldat dabei als ein sehr gewandter Wortfechter, der seinen „spitzfindigen Lehrbegriff der Freiheit“ sehr gewandt und mit großer Wärme zu entwickeln weiß. Wie wirkungsvoll vor allem der trotzig-demütige Schluß seiner Hauptrede! „Mit Haut und Haar“, also auch mit dem Kopfe, ist er Eigentum des Kurfürsten; trotzdem aber ist er weit entfernt, ein totes Werkzeug der kurfürstlichen Hand sein zu wollen. In der Abhängigkeit will er Unabhängigkeit, will er Spielraum für seine Empfindung, für seine freie Persönlichkeit.

Alle Beachtung verdient auch im V. Aufzuge die Kunst, mit der Kleist die Charaktere und Empfindungszustände darstellt. Eine Reihe bedeutender Situationen sorgt dafür, daß sich das Innerste der Hauptpersonen ans Licht kehrt. So beweist z. B. der Kurfürst seine Gefaßtheit bei „zweideutigem Vorfall“, seine geistige Überlegenheit im Kampf mit einem geistig so gewandten Gegner wie Kottwitz. Ebenso behauptet der Prinz seinen Entschluß, seine Schuld sühnen zu wollen, angesichts der auf ihn einstürmenden Freunde, seine Gelassenheit angesichts der Vorbereitungen

zu seinem Tode. Der Gang der Handlung ist, abgesehn von der Szene, in der Hohenzollern den Prinzen verteidigt, lebhaft; immer aber entwickeln sich in der Handlung seelische Zustandsbilder, die einen ruhigen Einblick in die Charaktere gewähren. Ohne die Hast, die das Jagen der Modernen nach spannender Handlung mit sich bringt, läßt Kleist die Zustände sich ruhig darlegen und entwickeln: den Zustand ruhiger Fassung, den der Kurfürst in der 1. Szene behauptet, malt die folgende Monologszene breit aus. Desgleichen spricht sich der Zustand des zum Sterben entschlossenen, den Willen zum Leben verneinenden Prinzen mit großer Ruhe und ohne Hast aus. Wie herrlich tieft der Dichter die Situation ein, in der Homburgs Seele sich über die Erde erhebt. Dabei bemerkt man nirgends ein Kleben an der Situation. Ruhe in der Bewegung — das ist Kleists dramatisches Prinzip, und dies Prinzip ermöglicht es ihm, seine Charaktere als handelnde und zuständliche Menschen sich ausleben zu lassen. — Zu den Mitteln der Charakteristik, die dem dramatischen Dichter zur Verfügung stehen, gehört auch das Urteil anderer Personen über die zu charakterisierende Person, sowie die Stellung, die sich jene zu dieser geben. Auf diese Weise charakterisiert der Dichter vor allem den Kurfürsten. Das Wort widerwilliger Bewunderung, mit dem Dörfling das Schlachtfeld räumt (3. Sz.), die freimütige Art des alten Kottwitz, vor allem aber die glänzende Anerkennung, die in allem, was der Prinz sagt und tut, enthalten ist, das alles dient der indirekten Charakteristik des Kurfürsten.

Eine Überschau über die Szenen ergibt, daß der Dichter, obwohl die äußere Möglichkeit dazu vorhanden war, keine einzige Ensembleszene im eigentlichen Sinne des Worts geschaffen hat; der ganze Aufzug verläuft, die Monologe abgerechnet, überwiegend dialogisch, ein Verfahren, das sich wohl aus der Absicht des Dichters erklärt, das Interesse um wenige Personen zu sammeln. Die Dialoge, in denen Dörfling, Kottwitz, Hohenzollern Einfluß auf den Willen des Kurfürsten gewinnen wollen (Typus: Überredungsszene), zeigen insofern die gleiche Anlage, als die drei in breiter Ausführung ihre Meinung entwickeln, der Kurfürst hingegen zumeist in inhaltsvoller Kürze entgegnet. Das den griechischen Klassikern nachgebildete stichomythische Wortgefecht ist augenscheinlich eine Dialogform, die dem Dichter nicht zusagt; die szenischen Situationen hätten ihm sonst Gelegenheit genug geboten. Matt in der Wirkung ist die zweite Hälfte der 5. Szene, da die Erzählung Hohenzollerns nur von wenigen Fragen des Kurfürsten unterbrochen wird, und da diese Erzählung, wenn auch unter einem neuen Gesichtswinkel, im Grunde nur das gibt, was man aus der Anschauung weiß. Die Spannung auf das Erscheinen des Prinzen verlangt nach schnellerer Befriedigung. In einigen Szenen hat man das Frage- und Antwortspiel, das Kleist sehr liebt (Sz. 1 und 5).

Die Sprache ist dem Charakter und dem Seelenzustand der handelnden Personen genau angepaßt. Die Sprache des Kurfürsten z. B. entspricht mit ihrer Knappheit, Bestimmtheit, Entschiedenheit genau dem

Wesen des Herrschers. Charakteristische Proben bietet z. B. das Gespräch des Kurfürsten mit Dörfling; da ist nicht ein Wort zu viel; die entscheidende Äußerung des Kurfürsten, daß ihm die Gesinnungsweise der für Homburg bittenden Offiziere sympathisch sei, hat die fast überknappe Form: „Nur gut: so ist mein Herz in ihrer Mitte". Nur selten zeigt die Rede des Kurfürsten bildliche Wendungen; einem Charakter wie dem seinigen steht die eigentliche Rede besser an. Nur zweimal blüht seine Rede gleichsam auf: das eine Mal, wo er auf der Höhe der 5. Szene das Grundgesetz seiner Regierung ausspricht; das andere Mal, wo er in der 7. Szene seiner Freude über die Denkweise des Prinzen Ausdruck gibt. — Ebenso sind die Worte des Prinzen der naturwüchsige Ausdruck seiner Empfindungen. In der 7. Szene prägen seine Worte seine ruhige Entschiedenheit, seine Begeisterung für das Vaterland und seine Hingebung an den Kurfürsten aus. Kräftig malen die für sein Reden in unserer Szene bezeichnenden Aufforderungen und Befehle („Doch jetzt geschwind geh hin" usw. — „Es erliege der Fremdling" — „Erkauf, o Herr, . . . den Frieden nicht" — „Geh und bekrieg', o Herr, und überwinde den Weltkreis . . .") das kraftvoll Entschiedene seiner Stimmung. Andrerseits sind die Worte des Monologs (Sz. 10) der glückliche Ausdruck der träumerischen Empfindung des Prinzen. — Wiederum eigenartig gefärbt ist die Sprechweise des alten Kottwitz. Es ist keine kunstvolle Staatsrede, in der er der Empfindung und dem freien Recht der Persönlichkeit das Wort redet; ohne kunstvolle Übergänge wird Gedanke neben Gedanken hingestellt. Glücklich ist namentlich der Ausdruck der Hingabe an den Kurfürsten. Wie köstlich insinuierend ist das eingeschobene „ich bitte dich" in den Worten: „Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel?" Wie schlicht sind die Worte, mit denen der Alte dem Kurfürsten seinen Kopf zu Füßen legt: „Das wußt' ich, Herr; da nimm ihn hin, hier ist er"!

Rückblick auf das ganze Drama. Der Aufbau des Dramas kann nicht verstanden werden, wenn man nach Freytagschem Schema die Entwicklung der Handlung aus dem wechselnden Verhältnis von Spiel und Gegenspiel erklären will. Aus dieser Anschauung folgt eine Schiefheit nach der andern. Dann kommt man dazu, im Kampfe des Helden gegen eine feindliche Gewalt, nämlich gegen das Kriegsgesetz und die Verkörperung desselben: den Kurfürsten[1]) das für den Aufbau der Handlung Wesentliche zu sehn. Allerdings schiebt der Prinz in einem entscheidenden Augenblicke das Gesetz beiseite, und allerdings liegt in dieser Tat der Angelpunkt der drei ersten Aufzüge. Man kann aber kaum das Beiseiteschieben einen „Kampf" nennen. Wohl besteht ein Gegensatz zwischen der Natur des Prinzen, wie sie sich zunächst offenbart, und dem Wesen des Gesetzes; aber dieser Gegensatz lebt sich nicht in einer Reihe von Szenen aus; er drückt dem Gesamtverlauf der Handlung durchaus nicht das Gepräge auf, was der Fall sein müßte, wenn man nach ihm die Handlung konstruieren wollte. Ein Überblick über die Szenen und ihre

[1]) So Hentzes in der Schöninghschen Schulausgabe (1892).

Motive beweist das. Was Kleist in seinem Pr. v. H. darstellen wollte, war die hochbedeutsame charakterologische Entwicklung, die sein Held durchläuft. Die Darstellung geschieht, indem eine Folge innerlich zusammenhängender Zustände des Prinzen dramatisch entwickelt wird.

Der I. Aufzug stellt den Prinzen als eine nach Ruhm, Ehre und Liebe leidenschaftlich verlangende und damit aufs stärkste sich selbst bejahende Natur dar; der II. Aufzug zeigt, wie der Prinz der „Ordre“ seines Herzens, also seiner Empfindung, folgend, das Gebot des Kurfürsten übertritt, und führt ihn auf die Höhe des Lebens- und Kraftgefühls. Im III. Aufzuge klammert sich der Prinz an ein seines Inhalts völlig beraubtes Leben. Auch jetzt bejaht er noch den Willen zum Leben. Mit dem IV. Aufzuge tritt der völlige Wandel ein. Der Prinz, zur sittlichen Beurteilung seiner Tat aufgerufen, erkennt trotz des drohenden Todes seine Schuld an; der Wille zum Leben trübt sein sittliches Urteil nicht; ja, er weist eine Begnadigung zurück, um die er erst streiten soll. Der V. Aufzug endlich zeigt den Prinzen entschlossen, zu sterben, weil er das Verlangen nach Sühne empfindet und der Überzeugung ist, sein Tod diene dem Heile des Vaterlandes. So zerfällt das Schauspiel in zwei scharf gegeneinander abgesetzte Teile. Im ersten Teile (Aufzug I—III, 8) erscheint der Prinz als eine leidenschaftlich sich selbst bejahende Natur: er bejaht sich selbst, indem er seiner Begierde nach Ruhm, Ehre und Liebe die höchsten Ziele steckt; er bejaht sich selbst, indem er sich von seinem Herzen Ordre geben läßt und das Gebot seines Kriegsherrn mißachtet. (Dabei ist wohl zu merken, daß der Prinz mit seinem übereilten Losschlagen wirklich seinem Kurfürsten dienen will.) Er bejaht sich weiter, indem er nach dem vermeintlichen Tode des Kurfürsten sich selbst zum Schützer Brandenburgs aufwirft und indem er sich anschickt, die höchsten Lebenshöhen zu ersteigen (s. II, 8). Ferner bejaht er sich, indem er im Bewußtsein seines Sieges und des Wertes, den er für den Kurfürsten zu haben glaubt, seine Begnadigung für selbstverständlich hält. Er bejaht sich endlich, indem er, gleichgültig gegen die bedenklichen Folgen seiner Tat, sein Leben um jeden Preis retten will. So stellt sich der Prinz als eine Natur dar, die sich selbst ausleben und zwar nach ihrem eigenen Gesetz ausleben will.

Auf seinen moralischen Wert hin angesehn, erscheint der Prinz durchweg von selbstischen Affekten bestimmt. Allerdings dient er dem Kurfürsten. Aber dies Dienen ist im Grunde nicht selbstlos; denn die Macht, die den Prinzen im Dienste bestimmt, ist nicht das Gebot, sondern der Affekt. Der Prinz will im Dienste sich am Wachstum seines Ruhmes erfreuen, will den Antrieben seiner leidenschaftlichen Natur gehorchen dürfen. Der Dienst liefert ihm das Feld, auf dem er schrankenlos sich auswirken kann. Darum wirft er auch die Schranken, die sich ihm entgegenstellen, beiseite. Als er in der Schlacht bei Fehrbellin eine Gelegenheit erkennt, dem Feinde eine Niederlage beizubringen, da reißt ihn die leidenschaftliche Begierde, das Glück im Felde der Schlacht zu erhaschen, fort.

Die Selbstsucht des Prinzen ist nicht die gemeine Selbstsucht der niedrigen Natur, die bewußt und mit Absicht das Wohlfahrtsinteresse anderer verletzt, um das eigene durchzusetzen. Er hat den naiven Egoismus der kräftigen Natur, die sich ausleben und ihre Zwecke verwirklichen will, und der dabei die Erkenntnis noch nicht aufgegangen ist, daß ein solches Sichentfalten innerhalb einer Gemeinschaft leicht zur Verletzung der Rechte anderer oder gar **der** Rechte führen kann, in denen sich die Gesamtheit ihre Daseinsbedingungen geschaffen hat. Sieht man die drei ersten Aufzüge unter diesem Gesichtspunkt an, so vermag man die einzelnen Momente im Gang der Handlung so zu würdigen, wie sie der Dichter nach der Breite, mit der er sie ausgeführt hat, gewürdigt sehn will. Man wird z. B. nicht den ganzen I. Aufzug unter den Titel „Begründung der Möglichkeit der Schuld" bringen, da die breite Zustandsmalerei in diesem Aufzuge vor allem den Zweck hat, die Natur des Prinzen darzustellen. — „Selbstbejahung" — das war die der philosophischen Lehrsprache entlehnte Formel, unter die wir das gesamte Handeln des Prinzen in den drei ersten Aufzügen brachten. Wollte man die beiden letzten Aufzüge unter die Formel Selbstverneinung bringen, so würden zwar die Handlungen des Prinzen unter diese Formel fallen, indes würde doch die Betrachtung schief werden, weil die Selbstverneinung nur die Folge der Anerkennung (Bejahung) des Gesetzes als der Daseinsbedingung des Staates ist. — Um den **Gesinnungswechsel** des Prinzen zu verstehn, halte man fest, daß in der Seele des Prinzen, wie es der Kurfürst erkannte, die Kraft zu sittlichem Denken und Wollen „potentiell" vorhanden war. Es galt nur, ihn das „aktuell" werden zu lassen, was er „potentiell" bereits war. Die Entbindung der sittlichen Kraft ist das Verdienst des Kurfürsten. Indem er dem Prinzen das Urteil über seine Tat überläßt, erweckt er in ihm das Rechtsbewußtsein. Es ist also keine Umwälzung des Charakters, die der Dichter darstellt, sondern es wird nur die sittliche Kraft, die in des Prinzen edler Seele latent war, ausgelöst.

Überschaut man nach dem soeben gegebenen Leitfaden die **gesamte Handlung**, so erkennt man das **Thema**, das Kleist im Pr. v. H. dramatisch bearbeitet. Will man eine kurze Formel, so könnte sie etwa lauten: Der Prinz von Homburg, ein leidenschaftlicher Heldenjüngling, der im Dienste des Kurfürsten sich frei ausleben will, erkennt, zum verantwortlichen Urteil über eine Gesetzesübertretung veranlaßt, daß er gegen die Lebensbedingung des Staates sich vergangen hat, und entschließt sich, seine Tat durch einen freien Tod zu sühnen und so den Fortbestand des Gesetzes und damit des Staates zu sichern. Das **Thema** ist eines der wichtigsten Themen aus dem Gebiete der Ethik und **Pädagogik**. Hat doch die Pädagogik die Aufgabe, einerseits zwar die Individualitäten zu reicher Selbstentfaltung zu bringen, andrerseits aber durch Gegenwirkung die einzelnen an der Auflehnung gegen das Ganze zu verhindern und sie dahin zu belehren, daß der Selbstentfaltung des einzelnen durch das Ganze Grenzen gesteckt sind.

Der Gesichtspunkt, unter dem die Bewegung der Handlung konstruiert werden muß, ist oben S. 306 f. bestimmt worden. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich die Bewegung der Handlung im I. und II. Aufzuge (bis II, 8) als ein Aufsteigen in zwei Stufen, der Zusammenbruch des Prinzen im III. Aufzuge als ein Absturz dar. Im IV. und V. Aufzuge nimmt der Prinz die höchsten sittlichen Lebenswerte in seinen Willen auf. Die symbolisierende Bewegungslinie würde in den zwei Aufzügen zur Gipfelhöhe ansteigen. — Nach Freytagschem Schema hat man (vergl. die Schulausgabe von Henwes) die gesamte Handlung in „steigende" und „fallende" Handlung eingeteilt. Es leuchtet aber ein, daß, wenn der Ausdruck „steigende" Handlung überhaupt einen Sinn haben soll, der zweite, mit dem IV. Aufzuge beginnende Teil als steigende Handlung bezeichnet werden muß. Die ganze Verwirrung, wie sie mit peinlicher Deutlichkeit bei Heuwes heraustritt, erklärt sich daraus, daß Freytags für den Verlauf der Tragödie aufgestelltes Schema für das Schauspiel verwertet wird.[1]) Übrigens dürfte es sich empfehlen, beim Pr. v. H. auf die Konstruktion der „Bewegungslinie" und besonders die Einschematisierung des Stoffs nicht allzugroßen Wert zu legen, vielmehr vor allem darauf hinzuarbeiten, daß der Schüler zunächst die einander folgenden dramatischen Situationen, in denen sich die Charaktere ausleben, nach ihrer psychologischen Natur verstehn und die Fäden der Entwicklung durch alle hindurch verfolgen kann. Die scharfe Erfassung des Nacheinanders der Szenen ist wichtiger als die Bestimmung der Höhenlage derselben. —

Die Einheit der Handlung ist im Pr. v. H. ungleich strenger als in der „Hermannsschlacht". Eine eigentliche Nebenhandlung fehlt; ein Hauptinteresse ist im wesentlichen für die Führung der Handlung maßgebend: durch das ganze Stück hindurch bearbeitet der Dichter sein charakterologisches Hauptthema. Daneben hat er allerdings noch das zweite Interesse, den großen Kurfürsten in einer Reihe dramatischer Situationen darzustellen. Und zwar stellt Kleist beim Prinzen das Werden, beim Kurfürsten das Sein dar. Als mitbestimmend für die Führung der Handlung erscheint das zweite Interesse besonders im IV. und V. Aufzuge. Doch kann man trotzdem nicht wohl von Nebenhandlung reden, da diejenigen Szenen, die der Darstellung des Kurfürsten gewidmet sind, in engster Beziehung zu den Szenen bleiben, in denen der Prinz Träger der Handlung ist. In letzteren, könnte man sagen, ist der Prinz Subjekt, in den ersteren Objekt der Handlung. Etwas, aber nur ein wenig loser ist die Verknüpfung der ersten Szenen des V. Aufzugs mit dem Hauptfaden der Handlung, da hier der Kurfürst im Gegenspiel mit den Offizieren steht und der Ton eben auf dem Verfahren des Kurfürsten mit Kottwitz, Hohenzollern und den anderen liegt. Aber auch hier dreht sich doch die

[1]) Zu welcher Verkennung des Handgreiflichen die Verteilung des Stoffs auf die Freytagschen Rubriken bei unserm Drama führt, beweist die Behauptung, III, 5 bezeichne „die sittliche Krisis".

Verhandlung gerade um die Sache des Prinzen; dazu kommt, daß der Kurfürst den entscheidenden Schlag nur durch den Prinzen tun kann. Der Raum, auf dem der Kurfürst seine Natur entfaltet, ist engbegrenzt; wenn man nun trotzdem keine zufälligen Ansichten, sondern eine Wesensanschauung von ihm gewinnt, so liegt das darin, daß er sich in einer Lage darstellt, in der das Prinzip seiner Regierung und das Prinzip seiner Herrschernatur heraustritt.

Die feste Geschlossenheit des Ganzen trotz der Zweiheit der Interessen ist indes nicht der einzige Punkt, an dem man Kleists glückliche Hand in der Führung der Handlung bewundern kann. Oben ist bereits auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Übergänge von Aufzug zu Aufzug und von Szenengruppe zu Szenengruppe hingewiesen. Vergl. S. 287, 293, 301, 309 und 327. Überhaupt macht der ganze Verlauf der Handlung den Eindruck der größten Natürlichkeit; nirgends merkt man künstliche Veranstaltungen, die der Dichter, um einen Effekt zu erzielen, trifft. Wenn ein einzelner Umstand von Wichtigkeit wird, läßt ihn der Dichter nicht dann erst eintreten oder bekannt werden, wenn er für den Gang der Handlung entscheidend wird, sondern erwähnt ihn bereits früher. So vermeidet er den Eindruck der Künstlichkeit und der Unwahrscheinlichkeit, der sonst unvermeidlich wäre. Z. B. wird III, 1 die entscheidende Wende in der Stimmung des Prinzen durch die Nachricht von den Verhandlungen mit dem schwedischen Gesandten herbeigeführt; von der Ankunft desselben aber war bereits in ganz unauffälliger Weise II, 8 die Rede. Vergl. auch die Schulausgabe von Zürn S. 126.

Bereits bei der Besprechung der „Hermannsschlacht" mußte darauf hingewiesen werden, daß Kleist, weil er sein Interesse vor allem der Entfaltung der Charaktere zuwendet, öfter den Zuschauer im Unklaren über das Tun seiner Personen läßt. Dies gilt auch und zwar in erhöhtem Maße von unserem Schauspiel. Zwar ist alles, was der Prinz tut, vollkommen durchsichtig, hingegen bleibt die letzte Absicht des Kurfürsten mit dem Prinzen zunächst im Dunkel. „Zunächst", denn das leuchtet ein, daß der Zuschauer eine gefühlsmäßige Gewißheit besitzt, ehe der Kurfürst seinen Offizieren gegenüber den Schleier fallen läßt. Gefühlsmäßig allerdings bleibt diese Gewißheit, weil Kleist das einzige, an sich mögliche Mittel, uns volle Gewißheit zu geben, — den Monolog, verschmäht. Indes möchte ich glauben, ein ernster Zweifel an der guten Absicht des Kurfürsten könne vom IV. Aufzuge an nicht aufkommen, wenn das Stück so gespielt wird, wie es in der Absicht des Dichters liegen muß. Entscheidend ist dabei die Art, auf welchen Ton der Darsteller des Kurfürsten seine Rolle stimmt. Beachtet er nur die heitere Leutseligkeit des Kurfürsten im Anfang seines Spiels mit der Prinzessin, so kann es ihm gar nicht zweifelhaft sein, daß er den Mienen und dem Spiel seines Kurfürsten einen Anflug heiterer olympischer Ruhe geben muß, der zwar den stark voreingenommenen Gegenspielern, nicht aber dem Zuschauer verborgen bleiben darf. Der Schauspieler muß in unserer

Szene, dann aber auch vor allem in den ersten Szenen des V. Aufzugs so darstellen, daß unser Gefühl vom Kurfürsten (Kleistisch gesprochen) von allem Zweifel unverworren bleibt. Sein Spiel muß dafür sorgen, daß der Zuschauer in den beiden letzten Aufzügen keinen schlimmen Ausgang befürchtet. Nicht darauf, ob der Kurfürst den Prinzen begnadigen wird, will uns der Dichter spannen, sondern darauf, wie die Begnadigung geschehen wird. Daß der Dichter uns aber hierbei auf die Lösung spannt, hängt mit dem Charakter seines Dramas zusammen, dessen Zweck die Entfaltung der Charaktere ist. Findet nun, wie im Charakter des Prinzen, eine eigentliche Entwicklung statt, so daß bisher „latente" Kräfte in die Erscheinung treten, so liegt bereits in der Entwicklung selbst die Spannung; gilt es dagegen, einen fertigen Charakter zu enthüllen, so ist es begreiflich, wenn der Dichter hier den Zuschauer dadurch spannt, daß er ihm nicht von Anfang an alles verrät.

Die Bewegung der Handlung im Pr. v. H. drückt sich auch durch die wechselnde Stellungnahme der Personen zum Kurfürsten aus. Anfangs steht der Kurfürst inmitten aller als der geliebte und bewunderte Herrscher; ihm zunächst der Prinz von Homburg. Dann tritt der Prinz dem Kurfürsten gegenüber; ihm folgen die Offiziere, der Getreuste der Getreuen, Kottwitz, voran. Durch die Erkenntnis seiner Schuld und durch seinen Entschluß, das Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen zu wollen, tritt der Prinz in entscheidender Weise auf die Seite des bis dahin in erhabener Isolierung stehenden Herrschers. Endlich schart die Gnade des Kurfürsten alle Offiziere wieder um den „angebeteten" Herrscher.

Über die Gestaltung des Gegenspiels ist bereits wiederholt gesprochen; vergl. besonders S. 300. Im Pr. v. H. entwickelt sich die Handlung nicht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen. Die dramatische Handlung entsteht vielmehr dadurch, daß der Dichter seine Personen in Lagen hineinrückt, in denen die Veranlassung zu bedeutsamem Empfindungsablauf, charakteristischen Äußerungen, entscheidenden Entschlüssen und Taten gegeben ist. Die seelischen Bewegungen entstehen nicht im Kampfe der handelnden Personen, es sind Bewegungen immanenten Charakters, zu denen allerdings der Anstoß von außen, durch die erregenden Momente der Situation, gegeben wird, die sich aber dann von selbst im Innern weiterentwickeln und zwar — dies gilt namentlich vom Prinzen — in der Weise, daß vorhandene Spannkräfte ausgelöst werden. Man denke an den ganzen I. Aufzug, an den Losbruch des Prinzen (II, 2), an seine Verzweiflung (III, 1 und 5), vor allem aber an die 4. Szene des IV. Aufzugs, in der sich der Prinz erhaben faßt. Der Kurfürst ist insofern für die Entwicklung der Handlung von größter Wichtigkeit, als er die Situationen schafft. Auch von den Szenen, in denen der Kurfürst die Hauptperson ist, gilt, daß hier nicht das Gegenspiel der Hebel der Handlung ist, sondern die Situation. Typisch ist dafür die Szene mit Natalie, in der Nataliens Versuche, den Kurfürsten umzustimmen, erfolglos sind, die entscheidenden Bewegungen

hingegen ohne Wissen und Wollen der Prinzessin durch ihren Bericht vom Zusammenbruch des Prinzen herbeigeführt werden; dieser Bericht stellt den Kurfürsten in eine neue Situation, und aus derselben heraus handelt er. Da, wo die dramatische Situation derart ist, daß auf die Hauptperson Einfluß gewonnen werden soll, läßt sich diese nicht bestimmen, sondern erwehrt sich dieser Einflüsse. Das Gegenspiel hat den Zweck, die Energie eines Affekts, die Festigkeit eines Entschlusses, die Unerschütterlichkeit eines Standpunkts dramatisch darzutun. Vergl. II, 2, III, 5, IV, 4, V, 8. Besonders für den Kurfürsten ist es charakteristisch, daß er sich wohl von Ereignissen, aber nicht von Menschen in seinem Handeln beeinflussen läßt.

Die Charaktere unseres Dramas machen den Eindruck der größten Naturwahrheit, trotzdem dieselben teilweise eine keineswegs gewöhnliche Mischung aufweisen. Das erklärt sich vor allem aus der Folgerichtigkeit, mit der die Charaktere durchgeführt sind. Es sei nur an einiges erinnert. Dadurch, daß im Prinzen das Rechtsbewußtsein erwacht, erhält sein Charakterbild einen neuen und zwar sehr scharf markierten Zug. So stark indes diese Veränderung ist, der Dichter versäumt nicht, es anschaulich darzustellen, daß die psychische Natur des Prinzen dieselbe geblieben ist: der 10. und 11. Auftritt des letzten Aufzugs erinnern nicht nur durch die szenische Anordnung an den I. Aufzug, sondern auch durch die Empfindungsweise des Prinzen. So beglaubigen die letzten Szenen des Dramas die ersten. Man glaubt nun vollends an das träumerische und empfindungsvolle Element im Charakter des Prinzen, weil es sich durch die Erschütterungen hindurch bewahrt, die der Prinz erlebt hat. Vergl. auch IV, 4 wo der Prinz liest, ohne zu verstehn. Im Charakter des alten Kottwitz ist die „Empfindung“ dasjenige Element, auf dem die Übereinstimmung zwischen dem Obersten und dem Prinzen beruht; eben dies Element aber geht in der Phantasie der Zuschauer nur schwer eine organische Verbindung mit den übrigen Charaktereigenschaften des alten Haudegens ein. Der Dichter sorgt aber dafür, daß man an seinen Kottwitz glaubt. Längst ehe er den Obersten als den Anwalt der „Empfindung“ braucht, hat dieser sich vor uns als ein empfindendes Gemüt legitimiert (II, 1).

In der Charakteristik des Prinzen hat man bekanntermaßen am meisten an dem Zusammenbruch Anstoß genommen. Ist dieses Bedenken „historisch“, d. h. durch den Hinweis auf die Offiziere des Kurfürsten, wie sie die Geschichte kennt, begründet, so gehört es nicht hierher. Anders, wenn es charakterologisch begründet ist, d. h. darauf hinauskommt, daß nach einem solchen unheldenhaften Zusammenbruch die spätere fast mühelose Zurückdrängung des Willens zum Leben unwahrscheinlich sei. Solchem Bedenken gegenüber ist darauf hinzuweisen, daß der Prinz, noch ehe er sich sittlich faßt, bereits gleichsam von selbst die Gleichgewichtslage seiner Seele wiedergewonnen hat: der Dichter hat damit die Todesfurcht des Prinzen als eine durch Zusammenwirken widriger Umstände herbeigeführte, also „zufällige“ Erscheinung charakterisiert.

Mit wenigen Mitteln, aber sehr glücklich, ist die Prinzessin gezeichnet. Bei der ganzen Situation, in die sie Kleist gerückt hat, lag für einen andern Dichter als den unsrigen die Gefahr sehr nahe, sie auf die Höhe eines abstrakten Heldentums zu erheben. Kleist hat sie zwar Heldenhöhe erreichen lassen, aber erstens erreicht sie diese Höhe nicht aus eigener Kraft, sondern emporgezogen durch die Heldenhaftigkeit des Geliebten (s. IV, 4 gegen Ende), und zweitens bleibt sie auf dieser Höhe nicht stehn. Als sie den Prinzen wirklich verloren wähnt, ist sie nichts als das schwererschütterte Weib. Die heroische Denkweise ist nur ein Durchgangspunkt. In derselben Richtung liegt ein anderes Moment: Natalie hat die lebendigste Empfindung für das Unwürdige, Unheldenhafte in der Todesangst des Prinzen; als er aber den Brief an den Kurfürsten zu schreiben zögert, bietet sie alle Mittel auf, um ihn zum Schreiben zu bewegen. Sie will, daß er da sei, auch wenn er seine Heldenehre unwiederbringlich verloren hat. So hält der Dichter die Prinzessin ganz in den Linien des Weiblichen.

Am wenigsten scheint mir die überlieferungsmäßige Auslegung den Charakter des Kurfürsten zu treffen. Das, was hier die klare Erkenntnis des an sich Klaren verhindert, ist das Bild des geschichtlichen Kurfürsten. Indem die Auslegung unwillkürlich zu diesem Bilde hinüberschielt, sieht sie an dem Kurfürsten Kleists eben den Zug nicht, für den im Charakterbilde des geschichtlichen Kurfürsten nicht einmal das Analogon vorhanden ist, und der auch den Gesamteindruck der Größe erheblich beeinträchtigen würde. Dieser Zug ist das souveräne Spielen, das so oft bei Kleists Kurfürsten die Form des Handelns ist. Diejenigen Ausleger, nach denen der Kurfürst ernstlich die Absicht hegte, den Prinzen nicht zu begnadigen, brauchen diesen Zug allerdings nicht so deutlich heraustreten zu lassen. Indes müssen auch sie sich mit dem V. Aufzuge abfinden, in dem das Handeln des Kurfürsten vielfach die in Rede stehende Form hat. Man denke nur an den Kottwitz gegebenen Auftrag, dem Prinzen die letzten Ehren zu erweisen, oder an sein Verfahren mit dem Prinzen nach seinem großen Bekenntnis. Man kann die Augen gegen die Tatsache nicht verschließen, daß der Kleistsche Kurfürst geradezu einen Hang zum „Spielen" hat. Er „spielt" mit den Menschen und ihren Gefühlen; er „spielt" im harmlosen Scherz (I, 1 und 2, vergl. mit V, 6), er „spielt" um ernster Zwecke willen. Sein wahres Antlitz verbirgt er oft und zeigt statt dessen eine Maske. Man verstehe recht: Daß der Kurfürst den Prinzen vor das Kriegsgericht stellt, obwohl er ihn zu begnadigen gedenkt, gehört nicht hierher; auch die bloße Verhüllung der letzten Absicht würde hier nicht herzurechnen sein. Was unter die Rubrik „Spiel" fällt, ist folgendes: Zunächst das scherzhafte Spiel mit dem Prinzen im I. Aufzuge, ferner all die Mittel, durch die der Kurfürst den Schein erweckt, als solle das Todesurteil am Prinzen vollzogen werden, z. B. das Öffnen des Grabes. Ebenso gehört hierher das Verfahren, mittels dessen er der Prinzessin die fest versprochene Begnadigung wieder

aus den Händen spielt. Dazu der ganze V. Aufzug. Gerade die beiden oben angezogenen Beispiele beweisen, daß Kleist sich geradezu darin gefällt, seinen Kurfürsten im „Spiel" zu zeigen. Man muß sich also schon einen Kurfürsten gefallen lassen, welcher der Gesinnungsverwandte der beiden anderen Lieblingsgestalten Kleists ist, des „Schlaukopfs" Robert Guiskard und des staatsmännischen Barbaren Hermann.

Überschaut man noch einmal die einzelnen Szenen oder Szenenfolgen nach ihren dramatischen Thematen, so muß man an unserm Dichter den Reichtum der Erfindung bewundern. Welche Fülle eigenartiger Motive! Besonders zu nennen sind I, 1, 2; I, 4; I, 5; II, 9 und 10; III, 1; III, 5; IV, 1 (in der 2. Hälfte): IV, 4; V, 7; V, 10 und 11. Allerdings kehrt einige Male der gleiche Typus wieder, z. B. der Typus „Überredungsszene"; desgleichen kehrt das Motiv mehrmals wieder, daß eine Person plötzlich vor eine Tatsache gerückt wird. Indes erklären sich diese Wiederholungen nicht aus Armut an Erfindung; sie sind vielmehr die notwendige Folge einerseits des Grundwesens der Kleistschen Charaktere, andrerseits der Eigenart seiner dramatischen Schreibweise. Die Kleistschen Charaktere sind Menschen von innen heraus, Menschen, die nicht sowohl von anderen, als von sich selbst abhängig sind. Deshalb ist eine Einwirkung von außen her auf die aus ihrer Natur hervorbrechenden Entschlüsse, Gedanken, Affekte nicht leicht möglich (s. o. S. 339).[1]) Diese Eigenart solcher Naturen kann aber nur so dargestellt werden, daß Kräfte vergeblich von außen einwirken. Das ruckweise Versetzen in kritische Situationen aber ist unentbehrlich, weil sich in solchen Situationen das Wesen der handelnden Personen am leichtesten offenbart, sei es, daß sie der Situation völlig oder vorübergehend unterliegen, sei es, daß sie Herren der Lage bleiben.

Rücksichtlich der Sprache ist am Schluß der einzelnen Aufzüge der Nachweis geführt, wie sie sich eng an den Charakter der Personen und ihre jeweilige Stimmung anschließt. Will man am Schluß noch eine Rückschau halten, so stelle man die verschiedenen „Töne" zusammen, die der Dichter meisterhaft trifft. So etwa den Ton der Träumerei, des Neckspiels, des Schlachtbefehls, des leidenschaftlichen Wollens, des heftigen Zorns, des Botenberichts, der tödlichen Angst usw. Oder man vergleiche die Sprechweise derselben Person in verschiedenen Lagen oder den Gegensatz in der Sprechweise verschiedener in irgend einer Szene miteinander spielender Personen. Man beachte auch das Auftreten der Bilder und Metaphern in ganz bestimmt gearteten Situationen. Endlich weise man auf die völlig entgegengesetzte Behandlung des Dialogs hin: den Szenen, in denen entweder beide Partner oder doch der eine sich in zusammenhängender Rede aussprechen, stehen andere gegenüber, in denen die

---

[1]) Selbstverständlich ist nicht ausgeschlossen, daß eine Person auf die andere dadurch den größten Einfluß ausübt, daß sie die in der letzteren latenten Kräfte entbindet (IV, 4!). Es handelt sich im Text um die Unterjochung des einen Willens durch einen anderen.

Rede schnell, womöglich in abgebrochenen Versen von dem einen Partner zum andern hinübergleitet. Die mancherlei Sonderbarkeiten und gelegentlichen Regelwidrigkeiten der Kleistschen Sprache mache man während der Lektüre insoweit bemerklich, als es die Sicherung des Verständnisses verlangt; übrigens überlasse man es dem spannenden Charakter der Handlung, dem lebhaften Interesse, das die Charaktere erwecken, der Schönheit der Sprache im Ganzen, den Schüler, ohne daß er es merkt, über die kleinen Anstöße hinwegzutragen. —

O. Ludwig nennt gelegentlich die dramatische Kunst eine Synthesis der Poesie und Schauspielkunst; und mit Recht bezeichnet er anderwärts die Poesie, welche der Theaterwirkung fremd ist, als undramatisch. Es ist nun wiederholt in unserer Behandlung darauf hingewiesen, daß Kleist den Pr. v. H. auf die Bühnenwirksamkeit hin angelegt hat. Mit Recht nannte Richard Wagner das Schauspiel ein „allervortrefflichstes Bühnenwerk"; wenn Schauspieler, so urteilt er, das Publikum an die Aufführung des Pr. v. H. nicht zu fesseln vermöchten, so dürfen sie sich selbst das Zeugnis der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen. Warum aber ist der Pr. v. H. eine so dankbare Aufgabe für den Schauspieler? Der Schauspieler stellt mit dem Wort dar, aber auch mit seiner Person, durch Bewegungen von Ort zu Ort, durch symbolische Handlungen, durch das Mienenspiel usw. Ist nun die Sprache einer Dichtung reich an Reflexionen, überhaupt an gedankenhaften Elementen, so stellt der Schauspieler das Innere der von ihm dargestellten Person fast ausschließlich mit dem Wort dar. Anders, wenn die handelnden Menschen unmittelbar ihre Empfindungen, ihre Entschlüsse und Stimmungen aussprechen, anders namentlich, wenn dies Aussprechen im Affekt geschieht. Dann treten alle Mittel der Darstellung in Kraft, dann stehen dem Schauspieler auch im besondern alle die Mittel zur Verfügung, durch welche das Sprechen zum Ausdruck eines lebhaft bewegten Innern gemacht werden kann. Dem Pr. v. H. aber ist sowohl die Unmittelbarkeit der Sprache eigen wie auch der Reichtum an Affekten.

Biographisch-genetische Bemerkungen. „Quellen" im gewöhnlichen Sinne des Worts hat Kleist bei seinem Pr. v. H. überhaupt nicht gehabt. Der von ihm benutzten, übrigens zum guten Teil ungeschichtlichen Überlieferung verdankt er die allgemeine Situation, die Namen eines größeren Teils der Personen, einiges Tatsächliche, das für den Aufbau keine konstruktive Bedeutung hat, vor allem aber die Momente, von denen aus dann Kleist seinen eigentlichen Stoff erfunden hat.[1])

Die Überlieferung, die Kleist benutzte, findet sich in Friedrichs des Großen Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg. Friedrich der Große erzählt hier folgendes: Als der Kurfürst am

---

[1]) Näheres s. in den Ausgaben von Zürn und Heuwes.

16. Juni 1675 gegen die Feinde vorrückte, übergab er der Führung des Prinzen von Homburg 1600 Reiter seines Vortrabs mit dem Befehl, sich in keine Treffen einzulassen, sondern den Feind zu beobachten. Der Prinz rückte vor und sah die Schweden zwischen den Dörfern Hakelberg und Tarrnow lagern, einen Sumpf in ihrem Rücken, die Brücke von Fehrbellin unten zu ihrer Rechten und eine kahle Ebene vor ihrer Front. Er warf die Vorhut zurück, verfolgte sie und trieb sie bis zu dem Kern des Heeres. In seinem Übereifer verwickelte sich der Prinz in einen Kampf, der leicht zu unheilvollem Ausgang hätte führen können, wäre nicht der Kurfürst, benachrichtigt von der Gefahr, in welcher sich der Prinz befand, zu seiner Hilfe herbeigeeilt. Friedrich Wilhelm stellte auf einer Anhöhe seine Batterie auf und ließ mehrmals auf den Feind Feuer geben. Das schwedische Fußvolk wurde zum Wanken gebracht; alsbald warf sich der Kurfürst mit seiner ganzen Reiterei auf den rechten Flügel der Feinde, drang in denselben ein und schlug ihn gänzlich. Die Niederlage des rechten Flügels zog die des Linken nach sich. Die Schweden warfen sich in die Sümpfe, wo sie von Bauern getötet wurden; diejenigen, welche sich retteten, flohen durch Fehrbellin und brachen die Brücke hinter sich ab. Der Kurfürst konnte, da er kein Fußvolk hatte, weder die Brücke von Fehrbellin erstürmen, noch den Feind auf seiner Flucht verfolgen. Dem Prinzen v. H. verzieh er, daß er so leichtsinnig das Wohl des ganzen Staates auf das Spiel gesetzt hatte. Er sagte ihm: „Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze richten wollte, hättet Ihr den Tod verdient: aber Gott möge mich behüten, daß ich den Glanz eines so glücklichen Tages verdunkle, indem ich das Blut eines Prinzen vergieße, welcher mir vor allem zum Siege verholfen hat."

Das war die Überlieferung, die Kleist vorlag. Er entnahm derselben zunächst den Ausgangspunkt seiner dichterischen Erfindung: das Zuwiderhandeln des Prinzen gegen das Gebot des Kurfürsten. Von hier aus macht er dann den entscheidenden Schritt vorwärts. Sein Kurfürst tut das wirklich, was der Kurfürst in den Mémoires nur als eine in seinem Willen stehende Möglichkeit bezeichnet hatte: Friedrich Wilhelm läßt den Prinzen nach der Strenge des Gesetzes richten, wenn auch mit dem Gedanken, schließlich Begnadigung eintreten zu lassen. Aber nicht diese beiden Momente, die Kleist seiner Quelle verdankt, sind die organisierende Kraft, die den Stoff der Dichtung gestaltet. Die organisierende Idee stammt vielmehr aus Kleists eigenster Erfindung. Jene beiden Momente werden nun in den Strom der Idee hineingezogen und erhalten erst dadurch ihren eigentümlichen Wert. Die organisierende Idee aber ist das Thema des Schauspiels: Kleist stellt dramatisch dar, wie der Prinz von Homburg, der zunächst im Streben nach Ruhm, Ehre und Liebe den Schlachtbefehl übertreten hatte, durch die Einwirkung des Kurfürsten zur Erkenntnis der Schwere seiner Schuld und zu dem Entschluß der Sühne kommt. Mit dieser Idee waren also folgende Momente gegeben: das widerrechtliche Eingreifen des Prinzen in die Schlacht, der Spruch des Kriegsgerichts, die Auflehnung des Prinzen gegen das Urteil, der geniale Gedanke des Kurfürsten, den Prinzen zu seinem eigenen Richter zu machen, die Schulderkenntnis und der Sühneentschluß des Prinzen, die Begnadigung. Das Anfangsglied dieser Reihe, das widerrechtliche Eingreifen des Prinzen, bedurfte aber der vorbereitenden Einführung. Es

mußte der Charakter des Prinzen, vor allem sein Streben nach schrankenloser Selbstentfaltung im Streben nach Ehre und Liebe, exponiert werden. Der Kranz aber hatte Kleist seit langem als das Symbol des eigenen Dichterruhms im Sinn gelegen[1]); daher lag es für ihn sehr nahe, zunächst den Prinzen in derselben Metapher denken, ihn von Lorbeeren träumen zu lassen. Von hier war für den Freund „der Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" nur ein Schritt dazu, den Prinzen als einen Schlafwandler darzustellen, der das, was er träumt, wirklich tut und die durch das Selbstbewußtsein nicht zurückgehaltenen Geheimnisse seiner Seele ausplaudert.

Das eigentümlichste Motiv der Dichtung, der Zusammenbruch des Prinzen, gehört schwerlich in die Reihe der ursprünglichen Motive. Die paradoxe Tatsache aber, daß wir durch ein Naturgesetz gezwungen sind, das Leben zu lieben und vor der Vernichtung zu beben, hatte Kleist früher lebhaft beschäftigt (s. o. S. 54 f.) und war von ihm selbst, der sich öfter mit dem Gedanken trug, sich das Leben zu nehmen, auf ihre Wahrheit hin geprüft worden. Der Prinz, dessen Wesen leidenschaftliche Selbstbejahung war, mußte ihm ganz besonders geeignet erscheinen, das Beben vor der Vernichtung in sich zu erfahren. Um dem seelischen Vorgang aber die höchste Wahrscheinlichkeit zu geben, galt es, den Prinzen auf die Höhen des Erfolgs zu führen. Dazu benutzte der Dichter die gleichfalls in den Mémoires überlieferte Frobensage in meisterhafter Weise. Wenn übrigens auch der Zusammenbruch des Prinzen erst später in die Reihen der dramatischen Momente eingefügt ist, so ist das Motiv doch auf das glücklichste einorganisiert. Besonders geschieht dies dadurch, daß Kleist das feige Flehn des Prinzen um Rettung als Beweis für seine Gleichgültigkeit gegen das heilige Lebensinteresse des Vaterlands, als Beweis für sein selbstsüchtiges Empfinden hinstellt. Der Grund aber für die Einschaltung des Motivs war wohl, um den Schillerschen Ausdruck zu gebrauchen, die Absicht des Dichters, „dem ersten Gesetz der tragischen Kunst", „der Darstellung der leidenden Natur", zu genügen, ehe er uns den Prinzen auf der Höhe erhabener Gesinnung zeigte, deren Stärke ja eben nur an dem Widerstande der sinnlichen Natur gemessen werden kann. — Dies dürfte der künstlerische Gestaltungsprozeß sein, durch den die Reihe der für die dramatische Entwicklung des Themas entscheidenden Momente sich gebildet hat. Anmerkungsweise sei noch darauf hingewiesen, daß die Freude Kleists an strategischem Denken, die sonst z. B. in seiner Vorliebe für das Kriegsspiel sich bekundet, in der freien, nur wenige Momente aus dem Schlachtbericht der Mémoires benutzenden Gestaltung des Schlachtplans heraustritt. Dank der Kunst, mit der Kleist den Plan entwirft, tritt später

---

[1]) Vergl. oben S. 30. In dem Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?" hatte Kleist den Gedanken, es gelte in dem Kriege gegen Napoleon die Befriedigung fürstlichen Ehrgeizes, mit der rhetorischen Frage abgewiesen: „Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Lorbeeren geträumt hat?"

vor allem das Moment stark hervor, daß der Prinz dem genialen Plan des Kurfürsten die Spitze abbricht. — Außer dem Interesse, das charakterologische Thema durchzuführen, bestimmte aber den Dichter auch das Verlangen, seinen Kurfürsten — nennen wir es: zu inszenieren. Diesem Interesse verdankt das Schauspiel zunächst die kräftige Herausarbeitung des Augenblicks, in welchem der Kurfürst den genialen Gedanken der Lösung faßt, vor allem aber die breitere Einführung der Offiziere.

Es bleibt nun noch die Frage offen, wie Kleist, der zumeist ein enges persönliches Verhältnis zu seinen Stoffen besaß, dazu kam, gerade das Thema zu bearbeiten, das seinem Schauspiel zugrunde liegt. In seiner Jugendzeit war Kleist der Gesinnungsverwandte der Geister der „Genieperiode" gewesen. Diesen à la Rousseau empfindenden Geistern war eigen das Streben nach schrankenloser Selbstentfaltung, der Haß gegen alle Ordnungen und Formen, die Neigung, sich lieber von dem leidenschaftlich erregten Herzen, als von dem geltenden Sittengesetz bestimmen zu lassen. Ihren klassischen Ausdruck findet diese Gesinnungsweise in den von Koberstein (Nationalliteratur 4, S. 23) ausgehobenen Stellen aus Briefen Jacobis. Jacobi schrieb an Goethe: „Dein Herz, Dein Herz ist mir alles. Dein Herz ist's, was Dich erleuchtet, kräftiget, gründet." ... „Der einzigen Stimme meines Herzens horch' ich. Diese zu vernehmen, zu unterscheiden, zu verstehen ist mir Weisheit; ihr mutig zu folgen, Tugend. So bin ich frei." Schranken, die seine innere Entwicklung hemmten, hatte Kleist in seiner Militärzeit kennen gelernt; Schranken, die ihn sowohl an der Entwicklung freien sittlichen Menschentums (s. o. S. 7 f.) wie an der Entwicklung seines Geistes hinderten. Um sich frei aus sich heraus nach eigenem Gesetz, nach dem Gesetz seines Wesens, entfalten zu können, hatte er den Dienst aufgegeben. Einen Menschen von der gleichen Gesinnungsweise stellt nun Kleist in dem Prinzen der ersten Aufzüge seines Dramas dar. Der Prinz lehnt sich auf gegen das Gesetz, nicht wie ein Seydlitz, weil er im gegebenen Falle die bessere Einsicht zu besitzen glaubte, oder wie ein York mit dem Bewußtsein, als treuer Untertan nicht gefehlt zu haben; er lehnt sich auf, weil er die Ordre des Herzens empfangen hat, weil die Ordre seines Kriegsherrn seinen Tatendrang hemmt. (Man beachte, wie kunstvoll es Kleist einzurichten gewußt hat, daß der Prinz den Inhalt der kurfürstlichen Ordre nicht kennt.) — So der Prinz der beiden ersten Aufzüge, so auch der Prinz des III. Aufzugs; denn wenn hier der Wille zum Leben den Helden so in das Äußerste des Unheldenhaften treibt, erklärt das sich eben daraus, daß der Prinz kein sittliches Bewußtsein von dem, was er dem Vaterlande schuldig ist, besitzt. Aber dann tritt der völlige Gesinnungswechsel ein: der Prinz erkennt seine Schuld; er huldigt dem heiligen Gesetz. Damit verwirft er den leitenden Grundsatz seines ganzen bisherigen Lebenssystems und ordnet das Recht des Ganzen dem Recht des einzelnen über; er bekennt sich zu der Anschauung, die in dem Pflichtgebot, dem kategorischen Imperativ, und nicht in den Trieben des Herzens die Macht sieht, die das Handeln bestimmen soll.

Wohlgemerkt aber ist die Unterwerfung des Prinzen keine blinde Unterordnung unter das Gesetz als solches, keine Unterwerfung, bei der er das Opfer des Verstandes bringt. Der Prinz unterwirft sich, weil er die Überzeugung hat, daß das Gesetz die Daseinsbedingung des Vaterlandes ist. Mit Recht hat man in dieser Führung der Handlung ein Bekenntnis des Dichters gesehn. Keine feile Huldigung gegen das Herrscherhaus, sondern den Ausdruck eigenster Überzeugung darf man in dem Stück sehn. Kleist selbst war zu der Überzeugung gekommen, daß der schrankenlose Individualismus, der die Forderungen der Allgemeinheit abweist, staatsverderberisch sei. Vorangegangen war dieser Erkenntnis die andere, gleicherweise sehr wichtige, daß dem Vaterlande der höchste Wert einwohne, also der Bruch mit dem öden Kosmopolitismus. Zunächst hatte Kleist den Wert des großen deutschen Vaterlandes (s. o. S. 278) würdigen gelernt (s. o.). Unser Drama aber beweist, daß ihm auch ein lebendiges Bewußtsein von dem hohen Werte des Staates im besondern aufgegangen war, in den der große Kurfürst seine schöpferischen und erhaltenden Gedanken gelegt hatte. Vom Kosmopolitismus ist Kleist zum Patriotismus, vom Individualismus zur Anerkennung des Rechts der durch Gesetze organisierten Gesamtheit fortgeschritten. Dafür zeugt sein großes Selbstbekenntnis, der „Prinz von Homburg". —

Der „Prinz von Homburg" ist, wie oben ausgeführt wurde, ein vollkommen bühnengerechtes und bühnenwirksames Werk. Das tragische Verhängnis des Dichters wollte es, daß Kleist es auf keiner Bühne unterbringen konnte. Das Schauspiel war eine edle Huldigung vor dem Genius des großen Kurfürsten; aber auch der Hof verhielt sich ablehnend. Gläubiges Vertrauen auf den Geist des preußischen Staates atmet die Dichtung; aber es scheint, als habe man von ihr entnervende Einflüsse gefürchtet. Der Grund für den ganzen Mißerfolg war dasjenige Motiv, in dem Kleists Subjektivität sich am schroffsten ausgesprochen hat: der Zusamenbruch des Prinzen.

So wurde Kleists Meisterwerk, statt ihn auf die Höhe des Ruhms zu erheben, die Ursache, daß er von nun an unaufhaltsam dem ruhmlosen Ende zueilte.



William Shakespeare.



Julius Cäsar.

Literatur. Als Übersetzung ist zugrunde gelegt die Schlegel-Tiecksche in der durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe.[1] — G. G. Gervinus: Shakespeare. Bd. 1—4. Leipzig, Engelmann. 1850. — Fr. Kreyßig: Vorlesungen über Sh., seine Zeit und seine Werke. 3. Aufl., Berlin, Nicolaische Verlags-Buchh., 1877. — O. Ludwig: Shakespeare-Studien, Leipzig, Cnobloch 1872. — E. Dowden: Sh., a critical study of his mind and art (London, 2. Aufl., 1876, übersetzt von W. Wagner, Heilbronn, Henniger, 1879). — Viehoff: Abhandl. über Julius Cäsar im V. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — W. Zollmann: Studie über Brutus (Progr. der Handelsschule in Nürnberg 1867). — Gerstmayr: Studien zu Sh.s Julius Cäsar (Progr. des Gymnasiums zu Kremsmünster, 1873.) — F. Schöne: Über Sh.s Julius Cäsar mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zur Quelle des Stückes. (Progr. des Gymnasiums z. heil. Kreuz, Dresden 1873). — Eduard John: Plutarch und Shakespeare. Ein Beitrag zur Behandlung von Sh.s Jul. Cäsar in der Schule (Progr. des Gymnasiums zu Wertheim a. M. 1889 und 1890).

I. Aufzug.

Der Schwerpunkt des I. Aufzugs liegt in der zweiten „Szene", d. h. in der unter diesem Namen zusammengefaßten mittleren Szenengruppe des Aufzugs. Die erste Szene zeigt die Tribunen im Kampf mit Cäsars übergewaltig aufsteigender Macht. Die Verbindung dieser Szene mit dem Körper der Handlung ist nur lose; der Wechsel des Schauplatzes, der unmittelbar nach ihr eintritt, isoliert sie stark gegen die kräftig und bestimmt mit der zweiten Szene einsetzende eigentliche Handlung. Immerhin kann sie als eine Art Vorspiel der eigentlichen Handlung gelten, da auch diese den Kampf gegen Cäsar zum Thema hat. Die dritte Szene zeigt Cassius, den führenden Geist des I. Aufzugs, an demselben Werk, an dem er bereits in der zweiten Szene gearbeitet hat: wie er dort Brutus in eine Verschwörung gegen Cäsar hineinzuziehen sucht, so gelingt es ihm hier, den Casca für seinen Plan zu gewinnen. Obwohl übrigens Brutus im ersten Aufzuge mehr Objekt als Subjekt der Handlung ist,

---

[1] Shakespeares dramatische Werke nach der Übersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck, sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von H. Ulrici, herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Berlin, Reimer.

ist doch seine Bedeutsamkeit vom Dichter stark betont. So lenkt auch der Schluß des Aufzugs die Spannung darauf, ob und wie Brutus der Sache der Verschworenen gewonnen wird. Diese Spannung verknüpft den I. mit dem II. Aufzuge sehr eng.

In der ersten Szene treiben die Tribunen zunächst cäsarfreundlichen „Pöbel" von der Gasse; sie wenden zunächst dabei polizeiliches Machtgebot an („Packt euch nach Haus, ihr Tagediebe! fort!"): dann aber wirken sie auf das Innere der Bürger, indem sie das Schuldbewußtsein derselben erregen. Der Anfang der Szene erhält die Farbe echt shakespearescher Komik durch den zweiten Bürger. Statt sein Handwerk direkt zu nennen, hält er den Tribunen Marullus mit Wortspielereien hin, bis Flavius dem Spiel ein Ende macht. Zunächst bezeichnet sich der zweite Bürger mit einem zu allgemeinen Ausdruck als einen, der „Flickwerk" macht; das Verlangen des Tribunen nach einer direkten Bezeichnung beantwortet er mit einer neuen irreführenden Wortspielerei: sein Gewerbe bestehe darin, „einen schlechten Wandel zu verbessern." Dann dient ihm die Erregung des Tribunen, dem die Geduld zu „reißen" droht, zu neuer wortspielender Anspielung auf sein Gewerbe. Als Flavius ihm sein Gewerbe genannt hat, kann er nicht umhin, dasselbe mit einem stolzen Bilde zu bezeichnen („Ich bin ein Wundarzt für alte Schuhe" usw.) Und endlich schickt er dem wahren Grunde, um des willen er die Bürger durch die Gassen führt, einen scherzhaften, seinen gewerblichen Interessen entnommenen Grund voraus. — Diesem komischen Eingangsspiel folgt die ernste Strafrede der Tribunen an die Bürger. Durch anschauliche Schilderung des Gebarens, das sie einst zeigten, wenn Pompejus einzog, führt ihnen Marullus die undankbare Gesinnung zu Gemüt, die sie eben dadurch bekundeten, wenn sie den über Pompejus' Söhne triumphierenden Cäsar festlich empfingen. In der Tat verschwinden die leicht gerührten Bürger ohne ein Wort der Entgegnung. — Die Tribunen gehen ab, Marullus, um dem Auftrage des Flavius gemäß die „Ehrenzeichen" (nach Plutarch waren es Kränze und Königsbinden) von den Statuen Cäsars zu reißen, Flavius, um den Pöbel weiterhin von den Gassen zu treiben und so an seinem Teil zu verhindern, daß Cäsar, von des Pöbels Gunst getragen, ins Ungemessene steigt.

Der Bau der zweiten Szene ist eigenartig. Der erste Abschnitt stellt zwei Episoden aus Cäsars feierlichem Zuge zu dem Lupercalienspielen dar; der zweite Abschnitt enthält das Kernstück, das Gespräch zwischen Cassius und Brutus; in dieses Gespräch hinein wirken die Vorgänge bei den Spielen, insofern das von hier ertönende Jubelgeschrei in den Gang des Gesprächs eingreift. (Konzentration.) Der dritte Abschnitt entspricht äußerlich dem ersten: Cäsar und sein Zug kehren zurück. Die innere Beziehung des Abschnitts zu dem Kernstück liegt darin, daß Cäsar hier zu eben dem Cassius Stellung nimmt, dessen bedrohliche Stellungnahme zu Cäsar der zweite Abschnitt enthüllt hatte. Im nächsten Abschnitt gibt Casca den Bericht über die Vorgänge bei den Spielen,

so daß der Zuschauer noch nachträglich Zeuge der Vorgänge wird, die sich während des Gesprächs zwischen Cassius und Brutus abspielten und deren Widerschein auf den Gesichtszügen Cäsars er bereits gesehn hat. Nach Cascas Abgang folgt noch ein kurzes Gespräch zwischen Brutus und Cassius über Casca, dann bleibt Cassius, der Hauptträger der Handlung, allein zurück, um im Monolog auszusprechen, welche Ansicht er über Brutus, und welche Absicht er mit ihm hat.

Nicht ohne Absicht führt der Dichter, wie es scheint, Cäsar in einem feierlichen Aufzuge ein; er kennzeichnet damit die glanzliebende Herrschernatur Cäsars. Scharf charakteristisch sind auch die ersten Worte Cäsars; sie heben sich um so schärfer heraus, weil zuvor die Musik verstummt. In dem Befehl, den Cäsar an Calpurnia und Antonius gibt, stellt sich Cäsar als abergläubisch dar; er teilt „den alten Glauben“, nach dem der Schlag, den ein Wettläufer bei den Lupercalien einem unfruchtbaren Weibe gibt, diese von dem „Fluche“ befreit. Als „religösen“ Menschen im altrömischen Sinne kennzeichnet ihn aber der zweite Befehl: „Beginnt, laßt nichts von den Gebräuchen aus!“ Scharf tritt auch der zweite kleine Auftritt heraus. Durch die Musik hindurch dringt der Ruf „Cäsar!“ und als dann Stille eingetreten ist, ertönt der rätselhafte Warnruf des Wahrsagers: „Nimm vor des Märzen Idus dich in Acht!“ Bezeichnend aber für Cäsar ist es, daß er den Wahrsager sich Auge in Auge gegenüberstellt, um den Wert des Warnrufs nach dem Eindruck zu bemessen, den er durch die Anschauung von dem Charakter des Mannes gewinnt. Der geschichtliche Cäsar war ein Genie der Anschauung; Shakespeares Cäsar traut seinem Blick („Er ist ein Träumer: laßt ihn gehn und kommt), aber er irrt.

Von denen, die mit Cäsar gekommen sind, bleiben Brutus und Cassius zurück; jener, weil seine Stimmung nicht zu heiterm Feste paßt, dieser, um an Brutus zu arbeiten. — Das Zwiegespräch zwischen Cassius und Brutus entwickelt sich insofern nicht rein dialektisch, als die Ereignisse hinter der Bühne (wie bereits bemerkt wurde) auf den Gang des Gesprächs einwirken. Diese Einwirkung von außen ist eines der Momente, durch welche das Zwiegespräch den Charakter der größten Natürlichkeit gewinnt. — Mit einer unmittelbar aus der Situation sich ergebenden Frage („Wollt ihr den Hergang bei dem Weltlauf sehn?“) eröffnet Cassius das Gespräch; Brutus' Antwort gibt ihm darauf Anlaß, sich bei Brutus über die Art zu beklagen, in der dieser mit ihm in jüngster Zeit verkehre. In seiner Antwort wehrt Brutus die in Cassius' Meinung liegende Mißdeutung seines Benehmens ab, indem er dasselbe als die ungewollte Folge eines seine Seele beschäftigenden inneren Zwiespalts darstellt. Soweit die Einleitung unseres Zwiegesprächs; dieselbe hat durchaus persönlichen Inhalt. Mit der Frage: „Sagt, Brutus, könnt ihr euer Antlitz sehn?“ steuert Cassius direkt auf sein Ziel hin. Daß er aber von Anfang an dies Ziel im Auge gehabt hat, beweisen die Worte, die den Übergang von der Einleitung zum ersten Gesprächsteil bilden:

„Dann, Brutus, mißverstand ich Euern Unmut" usw. In Brutus das Bewußtsein seines Wertes zu entwickeln, ist das Ziel, auf das Cassius hinaus will. Er selbst will der Spiegel sein, in dem Brutus sein Bild anschaut. Um aber dem Brutus die Notwendigkeit einer solchen Anschauung klar zu machen, schickt er die Frage voraus, ob Brutus sein eigenes Antlitz sehen könne. Doch damit nicht genug der Vorbereitung: Cassius sagt dem Brutus nicht nur, daß er, um sich zu sehn, des Spiegels bedürfe, er weist ihn auch darauf hin, daß gerade viele von Roms Besten ihm einen Spiegel wünschen. Wohl wehrt Brutus bescheidentlich ab, aber Cassius überhört absichtlich die abwehrenden Worte und bietet sich als Spiegel an. Doch immer noch beginnt er nicht, dem Brutus sein Spiegelbild zu zeigen. Zuvor schützt er sich noch gegen den Argwohn, der etwa seinen Bemühungen von Brutus entgegengebracht werden könnte; stolz weist er darauf hin, daß seine Freundschaft keine Allerweltsfreundschaft, sondern eine wahre, treue Freundschaft sei — Nun würde Cassius so weit sein, dem Brutus sein Bild zu zeichnen, doch da gibt das herübertönende Freudengeschrei dem Gespräche eine andere Wendung. Brutus spricht die Befürchtung aus, das Volk wähle Cäsar zum König. Mit der ihm eigenen dialektischen Gewandtheit nützt Cassius die Bemerkung: „Wie ich fürchte" alsbald dazu aus, über Brutus' innere Stellung zu Cäsar ins klare zu kommen. Brutus aber gibt dem Inquirierenden nur kurze Antwort; allerdings eine Antwort, aus der man die Zwiespältigkeit in seiner Seele erkennen kann: er sieht es ungern, wenn Cäsar sich zum Könige wählen läßt, aber er liebt ihn. Hat bisher Cassius die Führung des Gesprächs gehabt, so dringt nun Brutus darauf, daß Cassius sich ihm erklärt. Charakteristisch für Brutus aber ist das stolze Selbstbekenntnis, das er seinen Fragen hinzufügt. Cassius soll sich dessen versichert halten, daß er, wenn es gilt, dem gemeinen Wohle zu dienen, die Ehre mehr liebt, als den Tod scheut. Cassius bestätigt dem Brutus dies Selbsterkenntnis aus seiner eigenen Erkenntnis heraus und nimmt aus Brutus' Rede das Wort „Ehre", das Stichwort von Brutus' Charakter, für seine Angelegenheit in Anspruch („Ehre ist der Inhalt meiner Rede"). Dann kommt er zur Sache. Ihm ist ein Leben, so bekennt er von sich, nicht lebenswert, wenn er in Furcht vor einem Wesen wie er selbst leben soll. „Wie er selbst"; daß aber Cäsar nicht mehr als er und Brutus ist, das beweist ihm die gleiche freie Geburt, die gleich gute Ernährung, die gleiche Fähigkeit im Ertragen der Kälte: also Gleichheiten auf physischem Gebiet. „Wie er selbst", ja schwächer als er selbst; mußte er doch, wie er mit stolzem Kraftbewußtsein erzählt, einst „den müden Cäsar" aus den Wellen ziehn. Und eben dieser der menschlichen Schwäche so unterworfene Cäsar ist nun (welch unleidlicher Widerspruch!) zum Gott erhöht, während Cassius nichts als ein arm Geschöpf ist und vor Cäsar den Rücken beugen muß, wenn Cäsar ihm nachlässig zunickt Dem ersten Tatsachenbeweis für Cäsars physische Schwäche fügt Cassius einen zweiten, gleichfalls aus seiner eigenen Er-

fahrung stammenden, hinzu. Dabei zerlegt er die Tatsache in ihre einzelnen Momente („er bebte“, „sein Auge . . . verlor den Glanz“ usw.) und fügt bei jedem Momente hinzu, was dieser Cäsar in grellem Widerspruche zu seiner Schwäche in Rom und in der Welt gilt. Der Gegensatz zwischen dem, was Cäsar ist, und dem, was Cäsar gilt, tritt in den beiden letzten Gliedern um so schärfer hervor, als Cassius diesen Gegensatz an zwei bestimmten Organen nachweist: („Sein Auge, dessen Blick die Welt bedräut, verlor den Glanz“ usw.). Am Schluß seiner Rede stellt Cassius in affektvoller Wendung die widerspruchsvolle Tatsache, daß der physisch so schwache Cäsar solche Weltmacht gewonnen hat, noch einmal in allgemeiner Fassung hin. — „Neues Jauchzen“ vom Platz der Spiele her macht Brutus aufhorchen. Aus seinen Worten entnimmt Cassius in kräftiger Hyperbel den Gedanken an Cäsars Übergewalt („Ja, er beschreitet, Freund, die enge Welt wie ein Colossus“), um dann, im Bilde bleibend, zu Cäsars Größe seine und des Brutus Kleinheit und Schwäche in Gegensatz zu stellen. Diese Schwäche ist aber nicht vom Schicksal verhängt, sondern verschuldet: „durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge“. Dieser Vers enthält den Kerngedanken der dritten Abteilung des Zwiegesprächs. Um diesen Gedanken in Brutus' Herzen fest zu begründen, stellt ihm Cassius seinen Namen (!) in Vergleich mit Cäsars Namen: beide haben denselben Wert, und mithin ist es vor allem Brutus' Schuld, wenn Cäsar so übermächtig geworden ist. Diese Schuld aber ist groß: Bislang war jederzeit in Rom Spielraum für eine Mehrheit von Kräften; jetzt zum ersten Male beherrscht ein Mann den ganzen Spielraum; die Zeit ist „geschändet“. So erscheint das tatlose Zusehn der römischen Edlen als eine schwere Unterlassungssünde, die sich gegen den Geist der Geschichte Roms richtet. Brutus aber ist noch im besonderen schuldig, weil sein Ahnherr der entschiedenste Feind des Königtums war.

In dieser letzten Rede ist Cassius soweit vorgeschritten, daß der nächste Schritt die Aufforderung zur Teilnahme an der Verschwörung sein muß. Aber Brutus läßt es nicht soweit kommen. Er weiß, worauf Cassius hinaus will, aber es widerstrebt seiner Eigenart, sich von außen drängen zu lassen, darum lehnt er eine weitere Beeinflussung durch Cassius freundlich, aber bestimmt ab. Indes ist Cassius' Rede nicht ohne Erfolg geblieben. Zwar das wäre ein grober Irrtum, wenn man annehmen wollte, Cassius habe in Brutus ganz neue, seiner Seele bisher völlig fremde Gedanken angeregt; sein tiefes Mißbehagen an der Zeitlage, das er dem Cassius bekennt, ist älteren Ursprungs. „Die Regungen von streitender Natur“, das Zerwürfnis, in dem er mit sich selbst lebt, sind der Ausdruck des Konflikts zwischen seiner Liebe zu Cäsar und seiner Abneigung gegen Cäsars politisches Handeln. Das, was Cassius gewirkt hat, ist die Belebung des bereits in Brutus' Seele sich abspielenden Prozesses und die Verstärkung seiner Abneigung gegen Cäsars Politik.

Cäsar und sein Zug kehren zurück; die physiognomischen Beobachtungen, die Brutus an Cäsar und seiner Begleitung macht, spannen

auf den Bericht, den Casca von dem Geschehenen geben soll. — In dem Urteil, das Cäsar über Cassius fällt, interessiert zunächst die Treffsicherheit des Urteilenden. Aus einer ganzen Reihe von einzelnen, äußeren und inneren, Merkmalen konstruiert Cäsar den Charakter seines Todfeindes; hier erscheint er wirklich als ein Meister der Anschauung und Beobachtung. Zuzweit ist von besonderem Interesse das Gefühl, das Cassius in Cäsars Herzen erweckt. Fürchtet Cäsar den Cassius, oder nicht? Er selbst spricht es direkt und wiederholt aus, er fürchte ihn nicht. Indes würde man den Vorgang in Cäsars Seele falsch deuten, wenn man seine Furchtlosigkeit als einfache, selbstverständliche Tatsache auffassen wollte. Cäsar weiß genau, daß Cassius einen Charakter besitzt, der ihn „gefährlich" macht; wenn er sich nun gleichwohl nicht fürchtet, so geschieht das nicht, weil kein Gefühl der Furcht in ihm aufstiege, sondern, weil er durch das Bewußtsein: „Ich bin stets doch Cäsar" die aufsteigende Furcht niederdrückt. Noch sei auf die Geflissentlichkeit hingewiesen, mit der die Taubheit Cäsars auf einem Ohre vom Dichter bemerklich gemacht wird.

Casca, der Berichterstatter über die Vorgänge auf dem Marktplatz, erschien bei Cäsars erstem Auftreten als Cäsars dienstwilliger Begleiter; er verschaffte ihm zweimal Gehör und stellte den Wahrsager vor ihn hin. Von ganz anderer Seite zeigt er sich in seinem Bericht. Er ist kein schlichter objektiver, sondern ein bei aller Sachlichkeit stark von der Subjektivität des Erzählers gefärbter Bericht. Nach Cascas Auffassung war der ganze Vorgang nichts als ein Stück Komödie, als eine Possenreißerei, bei der Cäsar und Antonius die Schauspieler, das hauptstädtische Gesindel aber die Beifall und Mißfallen kundgebenden Zuschauer waren. Er selbst, Casca, benahm sich wie ein Zuschauer, den der Vorgang auf der Bühne um seiner Possenhaftigkeit willen nicht sonderlich interessiert.

Der Bericht Cascas ist entsprechend seinem Ton und Inhalt in Prosa gegeben. Aus dem Berichteten hebt sich als erstes und wichtigstes Ereignis die Zurückweisung der Krone durch Cäsar heraus. Dreimal hat Cäsar die Krone zurückgeschoben, „jedesmal sachter als das vorige Mal". Scheinbar ein Akt der Freiwilligkeit, geschah die Zurückweisung in Wahrheit sehr unfreiwillig und sehr unwillig. Cäsar hat unter dem Druck der Volksstimmung das Gegenteil von dem getan, was er wollte. Die zweite Tatsache, die Casca berichtet, ist der epileptische Anfall, von dem Cäsar betroffen wurde. Casca in seiner derben Plumpheit bringt den Anfall in ursächlichen Zusammenhang mit dem üblen Geruch, der von dem Cäsar Beifall spendenden Pöbel ausging. Diese Art der Auffassung kennzeichnet die Gleichgültigkeit, mit der Cassius dem Possenspiel zusah; die Gleichgültigkeit hindert ihn, dem wahren Grunde des Geschehns nachzugehn; so macht er aus dem post hoc ein propter hoc, bei dem er seinem Widerwillen gegen den Pöbel genügen kann. Brutus deckt den wahren Grund von Cäsars Ohnmacht auf; zugleich teilt Casca auf erneutes Befragen den genauen Hergang mit. Die Freude des Volks an seinem widerwilligen Tun (so muß man den nur die Tatsachenreihe,

nicht ihren psychologischen Zusammenhang darstellenden Bericht Cascas m. E. verstehn) hatte Cäsar innerlich sehr erregt, und diese Erregung verursachte den Anfall. Ehe er aber das Bewußtsein völlig verlor, tat er etwas, was er bei völliger Herrschaft über sich nicht getan hätte: er bot dem Volk seinen Hals zum Abschneiden dar; diese Bewegung drückt wider Cäsars Willen die Empfindung aus, daß ihm ein Leben ohne Diadem nichts wert ist. Als er zum Bewußtsein zurückgekehrt ist, bittet er das Volk um Verzeihung wegen seines Tuns. — Ebenso unbestimmt wie die bisherige Berichterstattung ist auch Cascas Bericht über Ciceros Benehmen: man hört nur, daß er griechisch gesprochen, und daß die, welche ihn verstanden, ob der Seltsamkeit seiner Rede einander zugelächelt und die Köpfe geschüttelt haben. — Charakteristisch für den Berichterstatter und seine Stellung zu den Ereignissen ist endlich auch das Wort: „Es gab noch mehr Possen, wenn ich mich nur darauf entsinnen könnte." Ein Meisterstück diese Charakteristik des Berichterstatters durch die Berichterstattung! Man glaubt ihn vor sich zu sehn, wie er bei dem Feste mit halbem Ohre, mit teilnahmlosem Auge, widerwillig und gelangweilt dem Possenspiel folgt, dessen Hauptperson — der große Cäsar ist. Den unmittelbaren Eindruck, den Cascas Wesen macht, gibt Brutus wieder, wenn er ihn einen „plumpen Burschen" nennt; „der große Prüfer" Cassius hingegen schaut tiefer und weiß, daß hinter dem plumpen, unbeholfenen Gebaren ein Feuergeist verborgen ist, der sich bei jedem kühnen und edlen Unternehmen beweist. Während Brutus zwischen dem Sonst und Jetzt dieses Charakters nichts als einen schroffen Gegensatz erkennt, erfährt man aus Cassius' Urteil, daß der Kern in Cascas Wesen derselbe geblieben ist, daß sich aber um diesen Kern nach außen eine kalte, grobe Schicht gelagert hat.

Ein bedeutsamer Monolog des Cassius, gleichsam hinter dem abgehenden Brutus hergesprochen, schließt die zweite Szene. Eröffnet wird derselbe durch eine Reflexion über Brutus; über das, was er ist, und das, was er sein kann. Brutus ist edel, aber er kann sich selbst, seinem bessern Ich entfremdet werden — durch Einflüsse von außen. Die Fortsetzung dieser Gedankenreihe geschieht in der Form des allgemeinen Satzes: „Darum ziemt es sich, daß Edle sich zu Edlen immer halten" usw. Angewandt auf Brutus, besagen diese Sätze: Es ist Pflicht des Brutus gegen sich selbst, sich zu Edlen (wie mir und meinen Gesinnungsgenossen, ergänzt Cassius) zu halten, damit er nicht verführt wird, denn: „Wer ist so fest, den nichts verführen kann?" Von der allgemeinen Form der Aussage lenkt Cassius in einer eigenartigen Gedankenbiegung zur konkreten Form zurück. Und zwar geht er von der allgemeinen Reflexion zur Reflexion über sich selbst fort. Niemand ist, so verläuft der Gedankengang, gegen jede Versuchung fest: für mich allerdings würde die Lage, die für Brutus eine so ernste Versuchung in sich birgt, nicht versucherisch sein, denn gesetzt, ich wäre Cäsars Liebling, so würde ich mich von ihm nicht aus meiner Bahn lenken lassen. Auf die charaktero-

logische Betrachtung folgt die Mitteilung des Plans, den Cassius entworfen hat, um Brutus zu gewinnen. Der Punkt in Brutus' Wesen, an dem Cassius den Hebel ansetzen will ist Brutus' Ehrliebe, sein Stolz auf seinen Namen. Ein Ausblick auf die Krisis, welche die nächste Zukunft bringen muß, schließt den Monolog wirkungsvoll ab: entweder wird Cäsar zu Fall gebracht, oder noch schlimmere Tage werden für Rom kommen.

3. Szene.

Die 3. Szene spielt sich während eines Ungewitters ab. Und zwar ist dies szenische Moment nichts der Handlung gegenüber Äußerliches, vielmehr ist das Ungewitter im Gespräch zwischen Casca und Cicero das eigentliche Thema, und auch im Gespräch zwischen Casca und Cassius löst sich das Gespräch erst nach und nach von dem Ungewitter ab. Die Ablösung aber geschieht, indem Cassius die Erscheinungen des Ungewitters zum Gleichnis für Cäsar nimmt; und noch einmal lenkt das Gespräch auf das Unwetter zurück: Cassius symbolisiert die Eigenart des von den Verschworenen geplanten Unternehmens durch Hinweis auf das Ungewitter. — In dem Gespräch zwischen Casca und Cicero steht Casca ganz unter dem Druck der furchtbaren Wettererscheinungen, die ihm Kundgebungen der überirdischen Welt (prodigia) sind. Cicero hingegen bewahrt inmitten des Unwetters seine Ruhe; sein Geist geht seinen gewöhnlichen Gang. Seine Frage: „Saht ihr noch andere wunderbare Dinge?" verrät nur geringe Teilnahme für die Vorgänge um ihn herum. Während Casca die Ereignisse deutet, spricht Cicero seinen Skeptizismus gegenüber den Deutungen der „Menschen" aus und lenkt dann wieder auf die Tagesfrage ein, die allein ihn interessiert: „Kommt Cäsar morgen auf das Kapitol?"

Ganz anders als Cicero, aber auch als Casca läßt Cassius das Ungewitter auf sich einwirken. Er, der seiner Leibesstärke frohe Kraftmensch, hat seine Brust „dem Donnerkeil entblößt". Während das Wetter für Cicero als Wetter und für Casca als Zeichen des göttlichen Zornes unbehaglich ist, empfindet er keinerlei Unbehagen; am äußeren Mißbehagen hindert ihn seine physische Kraftnatur, am inneren Mißbehagen seine Natur als „ehrbarer Mann".

Als Cassius auf dem Wege zum Versammlungsort der Verschworenen Casca trifft, ist sein Plan fertig, Casca zu gewinnen, d. h. aber, in ihm das Feuer für die große Unternehmung zu entzünden (2. Sz.). Behält man dies im Auge, so versteht man das meisterhafte Geschick, mit dem Cassius das Gespräch führt. Gleich in der lakonischen Antwort auf Cascas ängstliches „O Cassius, welche Nacht!" spricht sich der Römer aus, in dem „der Lebensfunke" glüht, und zwar, wie es scheint, mit der Absicht, in dem andern denselben Funken aussprühen zu lassen. Ein fernerer Schritt zum Ziel ist die Antwort auf Cascas weitere Frage: „Wer sah den Himmel je so zornig drohn?" Casca steht in stumpfer und dumpfer Furcht vor den Zeichen des Himmels; Cassius hingegen versteht diese Zeichensprache, weil er die Erde voll Schuld sieht; für die Schuld der

Erde aber besitzt er das Verständnis, weil in ihm „der Lebensfunke“ glüht, der in Römern glühen soll; d. h. weil er genug als Römer empfindet, um die Schuld der Zeit, den Abfall vom Geiste der römischen Geschichte, zu empfinden. Ihm sind die prodigia Warnungen der Götter vor dem „ungeheuren Zustand“, der eben im Werden ist und der Cäsar heißt. Hatte Cassius vorher Casca der Stumpfheit und des Mangels an Römersinn geziehn, so erhebt er nun mit patriotischem Pathos dieselbe Anklage gegen alle Römer, sich selbst mit eingeschlossen: „Doch weh uns! unsrer Väter Geist ist tot“ usw. Casca antwortet mit mattherzigem „Ja freilich“. Dieser zum Dulden bereiten Mattherzigkeit begegnet Cassius mit der feurigen Kundgebung seines Entschlusses, lieber sterben als Cäsars Tyrannei erdulden zu wollen. Bezeichnend für das Phlegmatische in Cascas Empfindungsweise ist seine Antwort: „Das kann (! nicht: „will“) auch ich.“ Indes nicht das ist Cassius' Absicht, Casca den letzten Weg der Rettung vor Cäsars Tyrannei zu zeigen, sondern ihn mit sich zur tatkräftigen Abwehr dieser Tyrannei fortzureißen. Darum deckt er den Grund von Cäsars Stärke in der Römer Schwäche auf. Ohne die Schwäche der Römer ist Cäsar ein „armer Mann“, ein „wertlos Ding“. Und dann tut er einen Schachzug, der ihn als einen Meister der Seelenführung (Psychagogie) zeigt. Er, der Casca bis auf den Grund durchschaut, stellt sich, als habe er sich von seinem Gram dazu führen lassen, seine Meinung einem, der „vielleicht“ Cäsars „williger Knecht“ ist, zu verraten. Alsbald bekennt Casca Farbe: er ist Casca, und Casca sein heißt „kein gefäll'ger Schwätzer“, kein Buhler um Cäsars Gunst sein. Dem Bekenntnis folgt sofort der Handschlag, mit dem Casca sich und seine vor keinem Äußersten zurückbebende Tatkraft der Verschwörung verschreibt. Mit einer fein auf Cascas Natur berechneten Charakteristik des bereits im Gange befindlichen „Unternehmens“ schließt der zweite Teil des Gesprächs (vergl. den Ausgang der 2. Szene).

In ihrem letzten Teile spannt die 3. Szene das Interesse auf Brutus. Alle drei Männer stimmen in dem Wunsche zusammen, Brutus möchte dem Unternehmen gewonnen werden; Casca im besondern weiß, daß Brutus' Teilnahme dem Unternehmen beim Volke moralischen Kredit sichert. Stimmt nun das psychologische Rechenexempel des Cassius, nach dessen Ansicht bereits drei Viertel des Brutus den Verschwörern gehören und der ganze Mann sich beim nächsten Angriff ergibt? Die Antwort auf diese Frage gibt der II. Aufzug.

Rückblick auf den I. Aufzug. In der Entwicklung der Handlung gehören diejenigen Szenenabschnitte innerlich zusammen, in denen Cassius gegen Cäsar wirbt. Ihrem Thema und ihrer Durchführung nach kennzeichnen sich diese Abschnitte als besonders dramatisch: Nach überlegtem Plan arbeitet Cassius in diesen Szenen auf ein bestimmtes Ziel hin. Andern Charakters sind die übrigen Abschnitte der 2. und 3. Szene. Hier will der Dichter vor allem bereits Vorhandenes, Zustände, Stimmungen, Charaktere, darstellen; so dienen diese Teile des Auf-

zugs besonders der Exposition. Namentlich aus ihnen läßt sich das Zeitbild gewinnen, das man haben muß, um die große Bewegung zu verstehn, die vor unsern Augen durch Cassius' Arbeit an Brutus und Casca so bedeutsamen Fortgang nimmt. Im beherrschenden Mittelpunkte des Zeitbildes steht Cäsar. Der Zeitpunkt aber, in dem der Dichter das Zeitbild aufnimmt, ist kritischer Natur: Rom treibt einer entscheidenden Wendung entgegen, denn Cäsar, der Herr seines Schicksals, trägt monarchisches Gelüst. Wird es, das ist die Frage, zum Bruch mit der republikanischen Vergangenheit Roms kommen? Dabei ist für das Verhältnis von Spiel und Gegenspiel besonders wichtig, daß Cäsar bei allem Verlangen nach der Königsherrschaft doch anderseits dieselbe nicht ergreifen, sondern nur empfangen will; er will sie haben, aber nicht nehmen. Das Gegenspiel richtet sich nicht gegen bestimmte der Erreichung seines Zieles dienende Handlungen Cäsars, sondern gegen sein Wünschen. Rücksichtlich der Führung der Handlung ist, wie bereits oben bemerkt wurde, besonders die 2. Szene interessant durch die Ineinanderfügung der Handlungen; dabei tritt noch insofern eine Verschränkung ein, als die Vorgänge beim Spiel dem Zuschauer erst bekannt werden, nachdem er Cäsar vom Spiel hat zurückkehren sehn. Brutus, der die Vorgänge nicht mit eigenen Augen sehn wollte, sieht sie nun (ein feiner Zug der psychagogischen Kunst des Cassius) mit den Augen Cascas.

In ersten Linie ist bei den Rückblicken auf die einzelnen Aufzüge des „Cäsar" die Charakteristik zu beachten; denn, wenn irgend ein Drama, so ist der „Cäsar" ein Charakterdrama, man möchte fast sagen ein charakterologisches Drama. Es wird sich im weiteren Verlaufe der Behandlung immer deutlicher herausstellen, daß Shakespeares Hauptinteresse im Cäsar der Darstellung der Charaktere zugewandt ist. Überreich ist unser Aufzug an direkter Charakteristik; die handelnden Personen charakterisieren ihre Mit- und Gegenspieler; sie charakterisieren auch öfters sich selbst. Besonders ragt Cassius als Charakteristiker hervor; er charakterisiert Cäsar, Brutus, Cassius, die Römer seiner Zeit usw. Cassius wiederum wird einer umfassenden Charakteristik durch Cäsar unterzogen usw. Sich selbst charakterisieren Cassius, Brutus, Cäsar. Berechtigt ist dies starke Hervortreten der direkten Charakteristik einmal wegen der Gesamtlage im I. Aufzuge: wenn Cassius z. B. Brutus gegen Cäsar gewinnen will, so muß er sich über Brutus klar sein und dann Brutus Klarheit über Cäsar geben usw. Zweitens aber ist den Hauptcharakteren im Cäsar überhaupt ein starker Zug der Reflexion eigen; es entspricht also ihrem Charakter, wenn sie auch über ihren eigenen und anderer Charakter reflektieren. Bemerkenswert ist besonders die Reflexion des Brutus über den Wert, den die Ehre für ihn hat; ebenso die Reflexion, die Cassius über sich und Brutus im Ausgang der 2. Szene anstellt. Neben den durch direkte Charakteristik gegebenen Charaktermerkmalen stehen die indirekt, d. h. durch Schluß aus Tatsachen gewonnenen. Unter diese Tatsachen ist auch die Stellungnahme der

Personen zu einander zu rechnen; und zwar kommt es für die Beurteilung einer Person nicht allein auf die Stellung an, die sie zu andern einnimmt, sondern auch auf die Stellung, die andere zu ihr nehmen. Der Wert charakterologischer Tatsachen ist naturgemäß um so größer, je mehr dieselben die handelnden Menschen zwingen, ihr innerstes Wesen zu offenbaren. Die Grundsituation der ersten Aufzüge ist von der Art, daß sie die in ihr stehenden und handelnden Menschen aus sich heraustreibt, denn, wie bereits bemerkt, ist die Grundsituation kritisch. Vor einer kritischen Entscheidung (Annahme oder Nichtannahme der Krone) steht Cäsar; vor einer kritischen Entscheidung steht Brutus, der sich für oder wider Cäsar erklären muß; ebenso entscheidet sich bei Casca, ob er in plumper Gleichgültigkeit kommen lassen will, was kommt, oder sich zu einem „großen Unternehmen" entflammen läßt. Cassius hat sich schon vor Beginn der Handlung entschieden; bei ihm handelt es sich darum, ob er das Unternehmen, das er begonnen hat, auch hinausführen kann. Der Verwertung des charakterologischen Materials hat die Bewertung desselben vorauszugehn. Das gilt zunächst von den Erzählungen, welche die Unterlage für charakterologische Urteile bilden. Hierbei geht die Prüfung der objektiven Wahrscheinlichkeit des Berichteten Hand in Hand mit der Prüfung der subjektiven Glaubwürdigkeit der Berichterstatter. Die letztere hängt z. B. davon ab, ob der Berichterstatter die genügende geistige und sittliche Bildung besitzt, um den Tatbestand treu aufzufassen und darzustellen (vergl. Überweg: Logik § 140), ob er, wenn er unmittelbar Zeuge war, sich äußerlich und psychisch in der Lage befand, das Geschehende richtig zu verstehn, ob seine Darstellung ohne sein Wissen oder absichtlich von Tendenzen beeinflußt wird usw. Fragen dieser Art sind z. B bei dem Bericht aufzuwerfen, den Casca von den wichtigen Vorgängen bei der Darbietung der Krone gibt. Zu prüfen aber sind vor allem die Urteile der Handelnden übereinander und über sich selbst, weil hier Haß und Gunst die Quellen wissentlich und unwissentlich falscher Urteile sind. Den wichtigsten Maßstab für die Beurteilung bieten hier die Tatsachen, die vor den Augen des Zuschauers sich abspielen und die er selbst charakterologisch deuten kann. Wenn z. B. Cassius den Casca dem Augenschein entgegen als einen Mann charakterisiert, der für große Unternehmungen erglühn kann, so bestätigt Cascas Verhalten in der 3. Szene diese scheinbar unberechtigte Charakteristik.

Von den Personen des I. Aufzugs ist die im eigentlichen Sinne des Worts „handelnde" Person Cassius; er ist es, der in der Seele des Brutus und Casca gewaltige Bewegungen hervorruft. Das Ziel seines Handelns ist der Sturz Cäsars; die Höhe des Ziels gestattet einen Rückschluß auf die Höhe seines Selbst- und Kraftbewußtseins. Entscheidend für die Beurteilung seines Charakters ist der Beweggrund, aus dem heraus er seine ganze Kraft in den Dienst jenes Zieles stellt. Zur Ermittlung dieses Beweggrundes bietet sich uns zunächst das Wort Cäsars in der 2. Szene an: „Solche Männer haben nimmer Ruh', so lang sie jemand

größer sehn als sich." Nicht größer als Cäsar würde also Cassius sein wollen, aber auch nicht kleiner. Indes Cäsar ist Cassius' Feind. Prüfen wir also das Urteil! Ein günstiges Vorurteil für die Wahrheit desselben entsteht allerdings, wenn man erwägt, daß der Gang der Handlung das andere Urteil Cäsars („Er ist ein großer Prüfer und durchschaut das Tun der Menschen ganz") vollauf bestätigt. Vor allem aber: Cassius' eigene Worte bestätigen das Urteil Cäsars. Der Gedanke: „Cäsar ist ohne Recht größer als wir" ist gleichsam das Thema der ersten Unterredung zwischen Brutus und Cassius. Man könnte einwenden, in dieser Unterredung berechne Cassius seine Worte auf Brutus und darum bewiesen sie für ihn selbst nichts. Indes ist zu erwidern, daß Cassius bei Brutus gar nicht mit dem Haß gegen Cäsars Größe rechnen kann, da Brutus diesen Haß nicht empfindet. Cassius ist wirklich eine oligarchische Natur. Was ihn gegen Cäsar empört, zeigen am besten die Worte: „Wer sagt je von Rom bis heut', es fasse in seinem weiten Kreis nur einen Mann?" Cäsar nimmt ihm den Spielraum für seine Kraft und seinen Ehrgeiz, darum haßt er Cäsar. — Eigentümlich ist der Maßstab, den Cassius bei der Kritik der Größe und Machtstellung Cäsars anwendet. Nicht Mängel in Cäsars politischem Handeln, sondern die physische Schwäche desselben erregen in ihm die Verwunderung, daß Cäsar so hoch gestiegen ist. Besonders bezeichnend ist in der Reihe der hierher gehörigen Stellen der Ausruf: „Von welcher Kost lebt dieser unser Cäsar, daß er so groß ward?" Mit stolzer Genugtuung berichtet er von dem Beweise seiner körperlichen Überlegenheit; wie er sich denn überhaupt seiner Körperkraft freut. Wird er sich Cäsar gegenüber seiner überlegenen Körperkraft bewußt, so Brutus gegenüber seiner größeren Charakterfestigkeit. Cassius ist ein Mann von stark entwickeltem Selbstbewußtsein. — Daß Cassius ein „großer Prüfer" ist, der das Tun der Menschen ganz durchschaut, beweist sein Verfahren mit Brutus und Casca: bei beiden setzt er in den Überredungsszenen den Hebel an der rechten Stelle an. Brutus faßt er am Ehrgefühl, Casca aber entflammt er durch den Hinweis auf die Größe und die Gefährlichkeit des Unternehmens. Den einen treibt die Ehre, den andern die Größe der geplanten Tat aus seiner Ruhe heraus. Cassius versteht die psychologische Rechenkunst; er sagt von Brutus: „Drei Viertel von ihm sind unser schon" usw. Nicht ohne Absicht läßt er Casca über die Szene bei den Spielen Bericht erstatten. Casca würde, das wußte Cassius, die Ereignisse in eben die Beleuchtung rücken, in der sie Brutus sehn sollte. Vorher ist er bereits für Brutus der Spiegel geworden, in dem dieser sich beschauen mußte. So rückt Cassius Ereignisse und Personen in die Beleuchtung, die ihm zweckdienlich erscheint. Seine Schlagfertigkeit im Zwiegespräch beweist er öfter; so z. B., wenn er aus Brutus' Worten: „Wie ich fürchte, wählt das Volk zum König Cäsarn" sofort auf die Stellung schließt, die Brutus zu Cäsars monarchischen Gelüsten einnimmt; so ferner, wenn er Brutus' Erklärung, Cäsar habe die fallende Sucht, im bildlichen Sinne nimmt und verwertet: „Nein, Cäsar hat sie nicht. Doch

ihr und ich und unser wackrer Casca." — In der Wahl der Mittel zur Erreichung seines Zwecks erscheint er von Skrupeln nicht behelligt. — Endlich muß betont werden, daß er eine zur Reflexion auf sich selbst geneigte (I, 2 gegen Ende), sich selbst kontrollierende Natur ist; wenn er lächelt, so tut er es nach Cäsars feiner Bemerkung auf solche Weise, als spotte er sein, als verachte er seinen Geist, weil ihn etwas zum Lächeln bringen konnte.

Brutus geht im I. Aufzuge nur wenig aus sich heraus; indes kommt zu dem, was er selbst sagt und tut, das hinzu, was man von ihm sagt, und vor allem das, was der große Prüfer Cassius mit ihm tut. Brutus steht in hohen Ehren beim Volke; sein Name wird, so hoffen die Verschworenen, ihr Unternehmen adeln; sein Ansehn vermag das, was sonst als Frevel erscheint, in „Tugend" zu verwandeln. Darum wirbt Cassius um ihn. Wird nun, das ist die weitere Frage, Brutus durch die Ehre, die er beim Volke genießt, in seinem Handeln bestimmt? Darauf ist mit einem runden „Nein" zu antworten; er weiß nichts von jener Ehrliebe, die den Menschen danach streben läßt, in seinem Kreis der erste zu sein (πρωτεύειν, ἀριστεύειν) und dafür zu gelten. Er kennt weder seinen Eigenwert, noch seinen Wert vor der Welt. Zur Wertschätzung jenes wie dieses Wertes will ihn Cassius führen. Wenn Brutus sagt, er liebe die Ehre mehr, als er den Tod scheue, so ist das nicht so zu deuten, als ob Brutus nach Wert und Geltung im Urteil der Menschen trachte. Brutus besitzt keinen Ehrgeiz, wohl aber ein sehr empfindliches Ehrgefühl, ein lebhaftes Bewußtsein von dem, was er sich schuldig ist. Maßgeblich für dies Pflichtbewußtsein ist seine Römertugend. Er fordert von sich, was ein Römer von sich fordern muß. Stimmen aus dem Volk, wie er sie nach Cassius' Plan hören soll, können — soviel läßt sich vorausberechnen — nur die Bedeutung haben, daß sie sein Pflichtbewußtsein schärfen und ihn zur Tat erregen helfen. Und wenn er im Spiegel der öffentlichen Meinung seinen Wert erkennen sollte, so würde diese Erkenntnis nur darum auf ihn wirken, weil sie ihm seine Verpflichtung gegen die Gesamtheit besonders kräftig ins Bewußtsein und ins Gewissen schieben würde. Bei seinem Auftreten ist Brutus im Zwiespalt, im „Krieg" mit sich: Brutus ist Römer — und Cäsars Freund; an diesem Widerspruch krankt er. Noch ist ihm nicht entschieden, daß er beides nicht sein kann, daß er vor einem Endweder — Oder steht. Aber er sieht das Unheil herandrohen. Nach der Form des Handelns erscheint Brutus als schwerbewegliche Natur. Zugleich ist er ein Mensch, der nicht durch Stoß von außen bestimmt werden, sondern der Urheber seiner Entschlüsse sein will.

Das Bild, das Shakespeare von Cäsar entrollt, ist Gegenstand eines sehr lebhaften Meinungsaustausches unter den Auslegern gewesen. Wir nehmen Stellung, indem wir das Verfahren anwenden, nach dem die Bildung des Urteils über Personen des Dramas schulmäßig u. E. am besten geschehn kann. Es werden bei diesem Verfahren zunächst die

einzelnen Stellen aufgesucht, an denen man ein Urteil über Cäsars Wert gewinnen kann. In der 1. Szene des I. Aufzuges hat das Volk Feiertag gemacht, um den Triumph mitzufeiern, den Cäsar über die Söhne eben des Pompejus feiert, welchem es vordem zugejauchzt hat. Diese Tatsache trägt indessen nichts dazu bei, die Vorstellung „der imposanten Hoheit" Cäsars hervorzubringen, da der Wert, den die Tatsache an sich haben könnte, durch den geringen Wert des römischen „Volkes" sehr herabgedrückt wird. Ebensowenig wird zweitens der Wert Cäsars in der entgegengesetzten Richtung durch die Stellungnahme der Tribunen bestimmt, da wir zu wenig von den Bestimmungsgründen ihres Handelns wissen. In der 2. Szene erscheint Cäsar in Person. Hätte dem Dichter daran gelegen, Cäsars imponierende Hoheit zu veranschaulichen, so würde er ihn ohne Zweifel günstiger *eingeführt* haben. Der erste Eindruck, den man empfängt, ist Cäsars *Aberglaube*. (Vergl. II, 1. „Kürzlich (!) ist er abergläubisch worden" usw.). Der zweite ist gleichfalls nicht günstig: Cäsar verläßt sich bei der Bewertung des Orakelspruchs auf seinen Scharfblick, und er irrt.

Ein weiteres Moment für die Beurteilung Cäsars ist Brutus' *Liebe* zu ihm. Daß ein Brutus Cäsar liebt, ist zum mindesten eine Tatsache, die man im Auge behalten, auf ihren Wert hin sorgfältig untersuchen muß. In den Reden des Cassius erscheint Cäsar als ein Mann von „schwächlicher Natur", der, man weiß nicht wie, zum Gott erhöht ist, und der, man weiß nicht weshalb, wie ein „Colossus" alles überragt. Das ist die Anschauung des Todfeindes; mithin ist sie zur Beurteilung Cäsars nur mit der größten Vorsicht zu benutzen; sie charakterisiert nicht sowohl den *Beurteilten* als vielmehr den *Urteiler*. — Als ein Meister im Urteil erscheint Cäsar (s. o.) in seiner Charakteristik des Cassius; und zwar wird sein Scharfblick noch durch den Gegensatz zu der Kurzsichtigkeit des Antonius gehoben. Man beachte indes, daß dies Urteil nicht auf augenblicklicher Anschauung, sondern auf einer sorgfältigen Induktion beruht, daß es also nur teilweise zur Charakteristik des *gegenwärtigen* Cäsar verwertet werden darf. Über Cäsars Empfindung Cassius gegenüber ist oben bereits gesprochen (S. 360); Cäsar fürchtet Cassius nicht; aber er hat ihm gegenüber auch nicht das Gefühl ruhiger Sicherheit, da er gegen die in ihm aufsteigende Furcht sich nur zu schützen vermag, indem er sich daran erinnert, daß er Cäsar sei und Cäsar sich nicht fürchten dürfe. Besondere Beachtung verdient die Erwähnung von Cäsars einseitiger *Taubheit*. Da ein Grund, diesen körperlichen Mangel hervorzuheben, in der Situation nicht gegeben ist, so fällt die Hervorkehrung desselben für die Erkenntnis der dichterischen Absicht sehr schwer ins Gewicht. Es folgt die Darstellung der Vorgänge bei der Überreichung des Diadems. Zwar ist es ein Gegner, der die Vorgänge darstellt; indes macht der Bericht den Eindruck, daß die *Tatsachen*, wenn auch nur mit halbem Auge beobachtet, doch richtig aufgefaßt sind, zumal sich die *Wirkung* der Tatsachen bei Cäsars Rückkehr in seinem Gesicht so spiegelt, wie man es

nach Cascas Bericht erwarten muß. Dieser Bericht betont Cäsars körperliche Hinfälligkeit sowie seine politische Schwäche und seine peinliche Abhängigkeit vom „Volke". Cäsar wünscht das aufs lebhafteste, was er durchzusetzen nicht entschlossen ist, er unterwirft sich dem Volke, das ihn beklatscht und auszischt, je nachdem er ihm gefällt oder mißfällt. In Summa: Es ist nicht das Bild historischer Größe, das man von dem Cäsar gewinnt, der sich im I. Aufzuge darstellt.

Überschaut man die Szenen nach ihrem Charakter, so fällt das Vorherrschen des Szenentypus auf, bei dem eine oder mehrere Personen den Willen anderer zu beeinflussen suchen; s. die 1. Sz., vor allem aber das Kernstück der 2. und 3. Szene. Das Vorwiegen dieses Szenentypus kündigt „die dramatische Dramatik" Shakespeares an. Der charakteristische Unterschied der beiden Szenen, in denen Cassius Brutus zu drei Vierteln und Casca ganz gewinnt, liegt darin, daß es bei Brutus gilt, den Widerstand zu überwinden, den seine Liebe zu Cäsar leistet, während Casca nur aus seiner phlegmatischen Gleichgiltigkeit und Stumpfheit aufgeschüttelt werden muß. Bei Casca müssen vorhandene Spannkräfte ausgelöst, bei Brutus eine bereits wirkende Kraft verstärkt und eine Gegenkraft geschwächt werden. Dem Zweck, den Cassius verfolgt, entspricht einerseits die Eindringlichkett und Schärfe anderseits die fortreißende Gewalt seiner Rede. — Von anderen Szenentypen besitzt der I. Aufzug noch eine Berichtsszene (Sz. 2): dramatisch lebendig wird diese Szene durch die Fragen und die Bemerkungen, die sich zwischen die einzelnen Abschnitte des Berichts schieben. — Besondere Beachtung verdient der Körper der Handlung. Shakespeare schaffte für die Anschauung: so kennen wir die Leiblichkeit mehrerer Personen; ferner wird die Aufmerksamkeit wiederholt auf das Mienenspiel wie überhaupt die körperlichen Bewegungen als den Ausdruck seelischen Lebens hingelenkt. Der feierliche Aufzug in der 2. Szene, der dem Auge Bilder bietet, veranschaulicht Cäsars glänzende Machtstellung. Das Unwetter aber, das in der 3. Szene tobt, erweckt die Stimmung, welche die Handlung bedarf. — Die Sprache der einzelnen Personen ist charakteristisch verschieden. Besonders deutlich ist Cascas Plumpheit und Derbheit durch seine plumpe und derbe Sprechweise veranschaulicht. Die geringe Erregbarkeit des Brutus malen z. B. vortrefflich die kurzen, bestimmten Sätze: „Daß ihr mich liebt, bezweifl' ich keineswegs" usw. Für Cassius' Redeweise ist die Fülle, der Reichtum an Bildern und das Pathetische des Ausdrucks kennzeichnend.

II. Aufzug.

Von den vier Szenen des Aufzugs führt die erste Szene in ihrem Kernstück, der Versammlung der Verschworenen, die Haupthandlung des I. Aufzugs weiter; der erste Abschnitt der Szene bildet in der Hauptsache die Fortsetzung von I, 2. Der dritte Abschnitt ist episodischen Charakters; ein Einschiebsel in die Staatsaktion von familiärem Charakter; doch s. u.! Der Schlußabschnitt endlich reiht sich an das Kernstück an. — Die

zweite Szene führt die Haupthandlung weiter: Decius setzt es durch, daß Cäsar zu der verhängnisvollen Senatssitzung geht. Das retardierende Moment, Cäsars Entschluß, nicht in den Senat zu gehn, wird aufgehoben. — In der dritten Szene stellt sich eine neue Rettungsmöglichkeit dar. Ebenso im Ausgang der vierten Szene, die ihrem Hauptinhalt nach die Fortsetzung des Auftritts zwischen Portia und Brutus ist.

Die Handlung des II. Aufzugs führt in lebhafter, dramatischer Bewegung bis unmittelbar vor die Entscheidung.

1. Szene.

Der erste Teil der Szene besteht im wesentlichen aus vier monologischen Reden, vor und zwischen denen kurze Zwiegespräche zwischen Brutus und seinem Diener stattfinden. Zweimal erhalten die Monologe ihr Thema aus dem Zwiegespräch. Durch diese Einrichtung gewinnt die Szene dramatisches Leben. Die Monologe gewähren Einblick in die seelische Lage des Brutus, in seine Entschlüsse und in seine Stimmungen. Die Form des Monologs ist bedingt in Brutus' Natur. — „Es muß durch seinen Tod geschehn“: Ein festgewordener Entschluß ist es, den Brutus ausspricht; die seelischen Vorgänge, die zu diesem Ergebnis geführt haben, liegen zurück. Brutus vergegenwärtigt sich nur noch einmal reflektierend die Gründe für seinen Entschluß. Die Gründe sind nicht egoistischer Art; um des „gemeinen Wohles“ willen soll Cäsar sterben. Nur aber beachte man eins! Cäsar soll nicht wegen dessen sterben, was er ist, sondern wegen dessen, was er werden kann, wenn er gekrönt ist; werden „kann“, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit werden wird, aber nicht werden muß. Bisher haben die Leidenschaften noch nie Cäsar mehr beherrscht als die Vernunft; das gesteht Brutus zu. Dieser Gewißheit steht die Möglichkeit gegenüber, daß Cäsar der Ehrsucht erliegt. („Das kann (!) auch Cäsar“. — „Das, was er ist, vergrößert, kann (!) dies und jenes Übermaß erreichen“.) Man könnte sagen, Cäsar falle einem nicht eben gut begründeten Analogieschluß („Doch oft bestätigt's sich“) zum Opfer. Die Gewaltsamkeit der Entschließung lassen die Befehle erkennen, die Brutus sich selbst gibt: „Leg ihn (sc. den Streit) so aus“ und „Drum achte ihn gleich einem Schlangenei.“ — Den Inhalt der zweiten monologischen Rede bilden die „Zettel“ des Cassius. Brutus' Worte lassen die Wirkung von Cassius' Mahnreden erkennen: er weiß, was man von ihm will, und fühlt sich zum Handeln verpflichtet; mit heiligem Schwur macht er sich verbindlich, Roms Begehren zu erfüllen. — Die Reflexionen des ersten Monologs machen den Eindruck eisiger Kälte; Brutus selbst bezeugt uns aber, daß er innerlich tief und schwer leidet; der Zwiespalt zwischen den Gedanken, welche zur Tat drängen, und den Gedanken, welche ihn von der Tat zurückhalten, zerreißt sein Herz. — Die Nachricht von der Ankunft der Verschworenen beantwortet Brutus mit der Anrede an die Verschwörung. Er kennt das Antlitz der Verschwörung; er weiß, daß es „schnöde“ ist. Aber sie ist ein not-

wendiges Mittel zum guten Zweck, und darum rät er ihr, sich mit Lächeln und Freudigkeit zu maskieren.

In dem Hauptabschnitt der Szene macht der Dichter den Zuschauer mit den Verschworenen bekannt, indem er sie durch Cassius dem Brutus vorstellen läßt. Während Cassius und Brutus leise miteinander reden, führen einige der Verschworenen ein Gespräch über die Lage des Ostpunkts, also über ein gleichgültiges Thema. Ein feiner dem Leben abgelauschter Zug! Das Mittelstück des Auftritts hat einen sehr gleichmäßigen Aufbau: Dreimal macht Cassius einen Vorschlag, und dreimal bekämpft Brutus den Vorschlag, ohne daß ihm die anderen Verschworenen widersprechen; Cassius selbst macht nur einmal einen Versuch, seinen Vorschlag zu halten. Die Ansicht des Brutus siegt jedesmal und zwar ohne langen Kampf. Bei dem Vorschlag, Cicero ins Vertrauen zu ziehn, sprechen Cassius und Casca den durch Brutus' Worte in ihnen hervorgerufenen Überzeugungswechsel selbst aus. Dieser Gang der Verhandlungen kennzeichnet die souveräne Stellung des Brutus gegenüber seinen Mitverschworenen; sie beugen sich seiner Autorität. — Zuerst mahnt Cassius, den Entschluß zu beschwören. Brutus will keinen Eid. Einmal darum nicht, weil ihm der Eid ein äußerer Ansporn scheint, den die von innen her erregten Verschworenen nicht bedürfen, zweitens darum nicht, weil ihm der Eid als ein Mißtrauensvotum gegen die Redlichkeit der Genossen gilt. Die Zurückweisung der überirdischen Sanktion durch den Eid beweist die hohe Meinung, die Brutus von der Römertugend seiner Mitverschworenen hegt. Er gewährt schrankenloses Vertrauen auch ohne Eid; er will keine andere Gewähr als die Gesinnung der Genossen. — Die Teilnahme Ciceros an der Verschwörung will Brutus nicht, da er die Eitelkeit Ciceros kennt. — Den dritten mit der Gefährlichkeit des Antonius begründeten Vorschlag des Cassius weist Brutus zurück, weil Antonius ihm nichts als ein Glied Cäsars ist und das „Zerhaun“ der Glieder nach dem Abschlagen des Hauptes ihm „zu blutige“ Weise dünkt. Brutus hat, so möchte man sagen, ein Leitbild der Tat, die geschehn muß, und nach diesem Leitbilde soll gehandelt werden. Sie ist ihm ein Opfer, das er und die Mitverschworenen darbringen. Darum aber darf die Tat auch nicht im Zorn geschehn. Die Tat soll „notwendig“ und „nicht gehässig“ sein. Darum sollen nach Brutus' Rat die Herzen der Verschworenen ihre Hände zu rascher Tat aufwiegeln, dann aber die Diener „zum Scheine“ schmälen. Was soll das eigentümliche Gleichnis? Brutus will den Verschworenen den Weg zeigen, wie sie ihr Tun rein erhalten und sich vor der Abirrung in unedle Denkweise bewahren. Das Bild setzt die Personifikation des Herzens als des befehlenden Herrn und der Hände als der gehorsamen Diener voraus. Der Herr befiehlt, und die Diener gehorchen mit rascher Tat; nach der Tat aber tadelt der Herr die Diener „zum Schein“. Setzt man nun das Bild in den psychologischen Vorgang um, so kann Brutus nur meinen, die Verschworenen sollten sich zu schneller Tat erregen und dann es bedauern, so blutig haben handeln zu

müssen. — Brutus ist aber nicht nur darauf bedacht, daß die Tat nicht „gehässig“ sei, sondern auch, daß sie nicht so scheine: das Volk soll in den Verschworenen nicht Mörder, sondern Reiniger sehn. — Cassius wirft ein, Antonius' Liebe hänge fest an Cäsar; aber Brutus unterbricht ihn mit einem Schluß („Liebt er den Cäsar, so vermag er nichts als gegen sich“), einem Schluß, dessen Fehlerhaftigkeit sich zum Schaden der Verschworenen bald herausstellen soll. Es wird sich zeigen, daß sich bei Antonius aus dem Schmerz um Cäsar ein sehr kräftiges Handeln entwickelt.

Im Schlußteil des Auftritts erhebt Cassius Bedenken, ob der abergläubisch gewordene Cäsar im Senate erscheinen werde. Darauf Decius: „Das fürchtet nimmer, wenn er das beschloß, so übermeistr' ich ihn.“ Zunächst scheint dies Wort nichts als die Großsprecherei eines untergeordneten Geistes. Es wird sich aber zeigen, daß wirklich Decius Cäsars Gemüt zu lenken und seinen Willen zu übermeistern weiß. Ein starker Beweis, daß Cäsar nicht mehr er selbst ist. — Außer durch dies Gespräch bereitet der Ausgang des Auftritts auch durch die Verabredung der Verschworenen, Cäsar abzuholen, und durch den Ligarius betreffenden Auftrag auf die alsbald folgenden Ereignisse vor. Beim Abschied gibt Brutus den Verschworenen Mahnungen, die ihr äußeres Aussehn und ihre Stimmung regeln sollen. — Der Verlauf des ganzen Auftritts veranschaulicht Brutus' überragende Größe. Er ist der führende Geist, an den die Führerschaft, die bisher in Cassius' Hand lag, von selbst übergeht. Seine Willensäußerung hat die Kraft einer geltenden Entscheidung. Er setzt der Verschwörung ihr Ziel, er bestimmt die äußere Erscheinung und den inneren Charakter, den sie haben soll. Dabei sind es offenbar nicht sowohl die Gründe als die Persönlichkeit des Mannes, die seinen Worten solches Gewicht geben.

Brutus und Portia. Das Thema der Szene: Portia bestimmt Brutus, sich ihr zu erschließen. Die Durchführung des Themas bringt eine ausführliche Darlegung von Brutus' körperlichem und seelischem Zustand mit sich. Die Beobachtungen der Portia bestätigen Brutus' Selbstaussagen über den „Zustand der Empörung“, der ihn beherrscht. — Zunächst vergegenwärtigt Portia ihrem Gemahl die Szene, die sich „beim Nachtmahl gestern“ zwischen ihnen abgespielt hat; man gewinnt aus ihrer Erzählung ein sinnlich deutliches Bild von Brutus, das seinen Seelenzustand erkennen läßt. Es ist der Seelenzustand eines Mannes, in dem Schweres vorgeht. Brutus sucht auszuweichen; aber Portia verlegt ihm den Weg, sagt ihm geradezu, daß er nicht am Körper, sondern an der Seele leide, und beschwört ihn bei seiner Liebe, ihr sein Leid zu enthüllen. Sie stützt sich hier wie auch bei dem zweiten, alsbald folgenden Ansturm auf das gute Recht, das sie kraft ihrer ehelichen Lebensgemeinschaft mit Brutus auf sein Vertrauen hat. Im letzten Ansturm endlich führt sie dem Gatten den Beweis ihrer männlichen Seelenstärke; sie ist ein Weib — aber Brutus' Gemahlin und Catos Tochter; zudem hat sie (um nicht der Selbsttäuschung zu unterliegen) ihre Stärke „hart“ geprüft. Brutus ist überwältigt und verspricht uneingeschränkte Selbstoffenbarung.

Der letzte Auftritt beweist, wie recht Cassius hatte, wenn er von Brutus sagte: „Brutus ruft Geister auf.“ „Wie ein Verschwörer“ hat er „den abgestorbenen Geist“ des Ligarius aufgerufen. Auf sein Geheiß will sich Ligarius an Unmögliches wagen. Ja, Ligarius begibt sich des eigenen sittlichen Urteils; er ist bereit, das zu tun, was er nicht weiß.

Die beiden letzten Auftritte verstärken den Eindruck von Brutus' Größe: unmittelbar tut dies der letzte, der den Zauber veranschaulicht, den Brutus ausübt; mittelbar der vorletzte, da Portias Denkweise den Rückschluß auf den Charakter des Gatten gestattet, der sie gewählt hat und dessen sie würdig sein will.

2. Szene.

Das Thema der Szene ist Cäsars Gang in den Senat. Seine Entscheidung ist eine Entscheidung über Leben und Tod. Scharf markiert sind die Schlüsse der beiden ersten Auftritte: Der erste schließt mit der Willenserklärung Cäsars an Calpurnia: „Dir zu lieb will ich zu Hause bleiben.“ Am Ende des zweiten Auftritts spricht Cäsar den gegenteiligen Entschluß aus („Ich will gehn.“) Die entscheidende Wendung wird durch Decius herbeigeführt. Der Schluß der Szene zeigt den ahnungslosen Cäsar inmitten seiner Todfeinde.

Im ersten Auftritt sind wir Zeugen, wie Cäsar nach längerem Widerstreben den Entschluß faßt, daheim zu bleiben. Man tut einen intimen Einblick in seine seelische Verfassung, wenn man den Vorgang der Entschlußfassung genau untersucht. „Donner und Blitz“, die den Auftritt begleiten, zeigen die Vorgänge, unter deren Druck Cäsars Gemüt steht. Seine ersten Worte beweisen die Richtigkeit von Cassius' Meinung, Cäsar gebe, abergläubisch geworden, auf Träume und werde vielleicht durch die Schrecken der Nacht und den Spruch der Auguren sich beeinflussen lassen. Indes ist Cäsar scheinbar zunächst noch weit davon entfernt, sich von den Eindrücken der Nacht in seinem Entschluß bestimmen zu lassen. Der liebevoll drängenden Bitte Calpurnias setzt er das kurze, bestimmte: „Cäsar geht aus“ entgegen. Diese kurze Erklärung quillt aus seinem stolzen Selbstbewußtsein („Mir haben stets Gefahren im Rücken nur gedroht“ usw.). Calpurnia läßt eine Aufzählung der nächtlichen Schrecken folgen; Cäsar bleibt aber bei seinem Entschluß. Sein „Dennoch“ entspringt halb aus dem fatalistischen Glauben an die Unvermeidlichkeit des Schicksals, halb aus der Ablehnung einer Deutung der Wunderzeichen gerade auf ihn selbst. Als dann Calpurnia diese Deutung aufrecht hält, entgegnet er mit einer allgemeinen Betrachtung über die Todesfurcht. — Der Diener meldet den seltsamen Befund, den die Opferpriester gemacht haben. Da erhebt sich Cäsar auf den Gipfel des Selbstbewußtseins; er nennt sich „gefährlicher“ als die Gefahr. Zugleich spricht er noch einmal den festen Entschluß aus, „doch“ gehn zu wollen. Wenige Augenblicke später — entschließt er sich, zu Hause zu bleiben. Wie erklärt sich dieser jähe Umschlag? Allein oder auch nur überwiegend aus der zarten Rücksicht auf die Angst seiner Gemahlin?

Unmöglich; dazu hat Cäsar zu stolz gesprochen. Oder waren seine Worte nur leere Ruhmredigkeit? So wenig wie jene ist diese „einfache" Deutung annehmbar. Der psychologische Vorgang ist vielmehr zusammengesetzter Natur. Cäsar ist, da sein Gemüt neuerdings abergläubischen Vorstellungen offen steht, von den Vorgängen der Nacht erschreckt; gegen den Schrecken ruft er sein Selbstbewußtsein zu Hülfe: er ist Cäsar, und Cäsar ist größer als seine Furcht; aber dieses Selbstbewußtsein ist nicht mehr die Macht, die es vordem gewesen ist. Als Calpurnia daher Cäsar den Ausweg zeigt, um ihrer, nicht um seiner eigenen Furcht willen daheim zu bleiben, benutzt er diesen Ausweg, der ihm die Beachtung der ominösen Vorgänge ermöglicht und ihm vor der Gattin, vor allem aber vor sich selbst das beschämende Gefühl erspart, der Furcht zu weichen.

In demselben Augenblick, in dem Cäsar den Entschluß, um Calpurnias willen bleiben zu wollen, ausspricht, erscheint Decius. Eben noch hatte Cäsar für die Absage an den Senat die Form der konventionellen Lüge („Ja, Mark Anton soll sagen, ich sei unpaß") gebilligt. Gegen diese Form der Absage lehnt sich aber alsbald sein Selbstbewußtsein auf; er wählt die Form des Willensentschlusses: „Ich will nicht kommen". Dabei versichert er mehr sich selbst als den Anwesenden, daß hinter seiner Absage nicht Mangel an Mut stecke. Auf Decius' Frage nach dem Grunde antwortet Cäsar mit einem echtcäsarischen: stat pro ratione voluntas, um dann indes dem Decius den Grund anzugeben, mit dem er vor sich selbst sein Daheimbleiben rechtfertigt. Decius' Traumauslegung überzeugt Cäsar, obwohl sie sehr künstlich ist; sie ist dazu angetan, Cäsars Machtbewußtsein und Selbstgefühl zu reizen. Den durch die Deutung gewonnenen Boden nimmt Decius sodann fest in Besitz, immerfort nach demselben Plane operierend: seine Nachricht ist auf Cäsars Herrschsucht berechnet, die beiden folgenden Bemerkungen auf Cäsars Selbstgefühl, das Spott und Anzweiflung nicht verträgt. So gewinnt Decius die völlige Herrschaft über Cäsar.

Der Schlußauftritt zeigt Cäsar im Lichte seiner Liebenswürdigkeit. Es ist tragische Ironie, daß Cäsar so freundschaftlich seinen Todfeinden begegnet. Mit wildem Ingrimm kommt Trebonius, mit heftigem Schmerz Brutus zum Bewußtsein dieser tragischen Ironie.

3. Szene.

Die 2. Szene zeigte in ihrem Ausgang den ahnungslosen Cäsar inmitten seiner Todfeinde. Eine Möglichkeit der Rettung taucht in unserer Szene auf; freilich eine außerordentlich schwache, da der Rettungsversuch des Artemidorus von vornherein zu sehr dem Zufall preisgegeben ist.

4. Szene.

Ebenso wenig wie der Rettungsversuch des Artemidorus trägt der, den der Wahrsager machen will, in sich die Bürgschaft des Erfolgs; vergl. auch I, 2. Das Hauptmotiv der Szene ist die Darstellung des Seelenzustandes der Portia. Der Auftritt zeigt, daß Portia, die nach der 1. Sz. in die Höhenlage männlicher Seelenstärke hineingehoben schien, bei aller

Seelenstärke doch die psychischen Gattungsmerkmale des Weibes, wie es Shakespeare kennt, besitzt. Meisterhaft wird Portias Seelenzustand dargestellt. Die hastige Entsendung des Boten ohne einen Auftrag, der Kampf mit dem Verlangen, das auszusprechen, wovon das Herz voll ist, die Ohrentäuschung, die Fragen an den Wahrsager, das visionäre Sehn von Vorgängen auf dem Kapitol, die Schwächeanwandlung am Ende der Szene — das alles malt die heftige Erregung der das finstere Geheimnis hegenden Seele.

Rückblick. Bei der Überschau über den Gang der Handlung heben sich die beiden Portiaszenen durch ihren mehr episodischen Charakter aus der Linie der übrigen heraus. Beide fördern die Haupthandlung nicht. Doch exponiert die erste den Seelenzustand des Brutus. Daß indes diese Szene ihren Schwerpunkt in sich selbst trägt, beweist die Ausgangsszene. Offenbar war es das charakterologische Interesse an der Portia, das für den Dichter bestimmend gewesen ist.

Im Anschluß hieran sei schon jetzt darauf hingewiesen, wie stark das Interesse an den Personen den Dichter auch sonst leitet. Brutus z. B. ist ihm nicht sowohl der Träger eines politischen Ideals, als vielmehr der charakterologisch interessante Mensch; er stellt nicht dar, wie die Idee ihre Träger ergreift und beherrscht, vielleicht despotisiert. Es ist nicht sowohl die politische Idee, die wie eine unsichtbare Macht die Geister führt, sondern Brutus' Persönlichkeit ist die bestimmende Macht. Die Idee tritt völlig zurück hinter dem Persönlichen. Brutus' Personenleben, nicht seine politischen Anschauungen entfaltet die erste Szene. Ebenso ist die 2. Szene nur zu verstehn, wenn man das Interesse an Cäsars Seelenzustande als das für den Dichter maßgebliche erkennt. Überall fühlt man die Blutwärme des Persönlichen; was wunder, wenn die politischen Ideen etwas schattenhaft geblieben sind!

Die Aufeinanderfolge der Szenen ist einfach und kunstlos: die nächtliche Verschwörung endet mit der Verabredung der Verschworenen, Cäsar in der Frühe des Morgens abzuholen. Die zweite Szene spielt in der Frühe; Decius und die Verschworenen erscheinen der Verabredung gemäß. Am Ende der 2. Szene steht der Hinaufzug zum Kapitol unmittelbar bevor; Sz. 3 und 4 versetzen in eine Straße nahe beim Kapitol. — Die dramatische Bewegung des II. Aufzugs ist in ihrem Charakter durch das Verhältnis der vorwärtstreibenden und der retardierenden Mächte bestimmt. So wird man im Anfang der 1. Szene nicht Zeuge des Werdens von Brutus' großem Entschlusse. Der Entschluß ist bereits fertig und zwar ist er unerschütterlich fest, so daß man nichts mehr vom Wirken der hemmenden Mächte spürt. In der Versammlung der Verschwörer gehen zwar die Meinungen der beiden führenden Geister auseinander; aber diese Meinungen prallen nicht aufeinander, da Cassius ohne kräftiges Widerstreben weicht. Ebensowenig führt der Portia-Auftritt zu einer Szene vom Typus der Kampfesszene. Vergl. als Gegensatz die große Kampfesszene zwischen Stauffacher und Gertrud im

„Wilhelm Tell“. In der 2. Szene erfolgen Entscheidungen, aber auch hier wird das Für und Wider nicht in einem großen dialektischen Kampfe dargelegt. Vielmehr treten die beiden Erscheinungen ohne die Anzeichen eines stärkeren Kampfes ein Der Wille Cäsars folgt ruhig dem Zuge des stärkeren Beweggrundes. In beiden Szenen verhindert die überlegene Kraft der einen den Willen beeinflussenden Macht das Zustandekommen einer lebhaften dramatischen Bewegung. Die Entscheidungen fallen fast kampflos; die eine, der leidenschaftliche Kämpfe vorausgehn mußten, ist bei Beginn der Handlung bereits gefallen.

Von den Charakteren treten in den Vordergrund Brutus und Cäsar; Cassius hat seine Rolle an Brutus abgegeben. Brutus' Charakter wird durch den Entschluß, an der Verschwörung gegen Cäsar teilzunehmen, in scharfes Licht gerückt. Seine Liebe zum römischen Volke hat mit seiner Liebe zu Cäsar in schwerem Streit gelegen und hat obgesiegt. Die Größe jener Liebe erhellt daraus, daß Brutus den Freund nicht um des willen opfert, was er ist, sondern um des willen, was er werden könnte. Die Größe der Freundesliebe des Brutus aber beweist die „Empörung“, die in seiner Seele geherrscht hat. Der Entschluß: „Es muß durch seinen Tod geschehn“ ist einerseits erst nach schwerem innerem Streit zustande gekommen, anderseits aber ist er nun auch unerschütterlich: Brutus ist ein Natur, die mit sich fertig werden kann. Er geht den Weg, den er gehn muß, ohne zurückzuschaun. Er will, was er muß. Nachdem Brutus der Verschwörung sich angeschlossen hat, fällt ihm wie von selbst die Leitung der Verschwörung zu (s. o.); er beherrscht mit seiner idealistischen Auffassung die Geister. Charakteristisch für Brutus ist dabei besonders, daß er den ethischen und psychischen Charakter der Tat bestimmt. Offenbar fordert er hier von seinen Mitverschworenen, was er von sich selbst fordern kann. Er hat das Maß von Gewalt über sich, um „mit munterm Geist und würd'ger Festigkeit“ die Tat zu vollbringen; er regiert seine Seele, nachdem der Zustand der Empörung überwunden ist, so souverän, daß er sogar mit sich selbst spielen kann (s. o. S. 370f.). Brutus ist ein Herrscher über den eigenen Geist; ebenso ein Herrscher über die Geister anderer; seine Person besitzt die Zaubergewalt, Kräfte zu binden und zu lösen. Im Bannkreis seines Wesens veredelt sich das minder Edle.

Während der Dichter Brutus noch über sich selbst emporsteigen läßt, fällt Cäsar unter sich hinab. Cäsar ist hier wie im I. Aufzuge im Zustande der décadence. Im scharfen Gegensatz steht Cäsars eigene Meinung von sich selbst und sein Handeln. Jene stellt sich als eine krankhafte Übersteigerung des berechtigten Selbstbewußtseins dar, das Cäsar besaß, als er noch auf der Höhe stand. Dieses bezeichnet ein Sinken unter den früheren Hochstand seiner Kraft und seines Mutes. Cäsar erscheint in der 2. Szene um so kleiner, je höher er von sich denkt. Die Inkongruenz des Bildes, das er von sich selbst entwirft, und des Bildes, das man von ihm gewinnt, ist geradezu peinigend. Der Furchtlosigkeit, die er von

sich rühmt, steht die Furcht gegenüber, die er in seinem Handeln zeigt; mit der souveränen Freiheit seines Wollens, die er in der Botschaft an den Senat bekundet, kontrastiert scharf seine Abhängigkeit von einem Decius.

Was die Art der Charakteristik angeht, so ist besonders auffällig, daß man den „Zustand der Empörung" in Brutus' Herzen nicht als einen gegenwärtigen, sondern nur als einen vergangenen kennen lernt. Erst nachträglich, nachdem man seine ruhigen Reflexionen gehört hat, gewinnt man einen Einblick in seinen Seelenzustand vor der Entscheidung; seine eigene Darstellung wird durch die anschauliche Beschreibung, die Portia später gibt, ergänzt. Indes fehlt immer doch die Frische des Eindrucks, die nur die Darstelluug des gegenwärtigen Zustandes besitzen kann. So muß man sich sozusagen dazu zwingen, an Brutus' Liebe zu Cäsar zu glauben. Von hoher Bedeutung für die Charakteristik des Brutus ist namentlich das Verhalten der Mitverschworenen und seines Weibes zu ihm. Ein Mann, mit dem eine Portia sich zur engsten Lebensgemeinschaft begeben hat, muß edel und groß sein.

In der 1. Szene bedient sich der Dichter des Monologs, um in die Gedanken und Stimmungen seines Helden einzuführen. Von den vier monologischen Reden haben drei einen dramatischen Ausgang; die erste durch die Befehle, die Brutus an sich selbst ergehn läßt (das Ergebnis seiner Betrachtung), die zweite durch den Schwur, die vierte durch den Befehl an die als Person gedachte Verschwörung. Über die Dialoge s. o. S. 370 fg.

III. Aufzug.

Der Übergang aus dem II. in den III. Aufzug vollzieht sich ebenso leicht, wie der Übergang vom I. zum II. Aufzuge und die Übergänge von Szene zu Szene sich vollzogen. Vom I. Aufzuge bis zum Ende des III. sind die einzelnen Szenen nichts als die dramatischen Momente eines einheitlichen Zeitverlaufs. Der 1. Auftritt bringt einen kurzen Auftritt vor Cäsars schicksalsvollem Eintritt in das Kapitol. Den Mittelpunkt des Kernstücks der 1. Szene bildet die Ermordung Cäsars. Der Ermordung voraus geht das Trugspiel der Verschworenen, mit dem sie sich in Cäsars Nähe drängen. — Bald nach der Ermordung Cäsars, mit der die Entwickelungslinie der Handlung in den drei ersten Aufzügen gipfelt, tritt die Persönlichkeit in den Vordergrund, der der Rest des Aufzugs gehört — Antonius. Wie der I. Aufzug vor allem von Cassius und der II. vor allem von Brutus beherrscht wird, so der III. hauptsächlich von Antonius. In der ersten Szene verschafft sich Antonius, nachdem er sein persönliches Auftreten durch seine Botschaft vorbereitet hat, durch seine meisterhafte Selbstdarstellung seine persönliche Sicherheit. In der zweiten Szene bringt er sodann das Volk zu dem großen Gesinnungswechsel und wird Herr der Lage in Rom. Die dritte Szene veranschaulicht an dem Gewaltverfahren mit Cinna die von Antonius angefachte leidenschaftliche Empörung des Volks.

1. Szene.

Die 1. Szene knüpft mit ihrem 1. Auftritt an den Schlußauftritt des II. Aufzugs an und führt mit ihren letzten Auftritten zu der 2. Szene hinüber. Höchst bedeutsam beginnt der 1. Auftritt mit den Worten: „Des Märzen Idus ist nun da". Die Worte (ein ernstes memento mori!) erinnern wieder an die Unglücksprophezeiung im I. Aufzug, nachdem bereits II, 1 in der Verschwörungsnacht der verhängnisvolle Tag in Erinnerung gebracht ist. Im Munde des bereits vom Tode gezeichneten Cäsar klingt das sichere Wort wie tragische Ironie. Der Rettungsversuch des Artemidorus verläuft schnell und ergebnislos. Der kleine der Bittszene voraufgehende Auftritt interessiert vor allem wegen des charakterologischen Gegensatzes zwischen Cassius und Brutus. Jener verliert, als Popilius sich Cäsar nähert, Besonnenheit und Fassung und erwägt gleich die äußerste Möglichkeit, während Brutus im stoischen Gleichmut (ἀταραξία) abwartet und beobachtet.

In der Bittszene, in der sich die Verschworenen zum Schein vor dem beugen, den sie eben jetzt stürzen wollen, erreichen Cäsars Aussagen über sich selbst die Gipfelhöhe. Sie werden hier zur furchtbarsten tragischen Ironie, insofern der Mordstahl der Verschworenen ihn in dem Augenblick trifft, in dem er sich selbst zum Übermenschen erhöht hat. Eben noch hat er sich als den einen gefühlt, der nicht empfindlich ist wie Menschen, wie „Fleisch und Blut", der unbesiegbar seinen Platz bewahrt, vom Andrang unbewegt, im nächsten Augenblick liegt er am Boden — nichts als ein sterbender Mensch, der Sterblichkeit furchtbar Tribut zollend. Cäsars schroffe Antwort an Metellus Cimber erinnert an die Äußerung des Decius (II, 1), Cäsar höre es gern, daß er die Schmeichler hasse und lasse sich eben durch diese Schmeichelei fangen. In der Erwiderung auf Brutus' und Cassius' Bitte erfolgt dann die frevelhafte Erhebung Cäsars. Er rückt sich selbst weit über die Höhenlage des Gemeinmenschlichen, ja des Menschlichen empor. Wenn er sich dabei dem Polarstern in seiner Unverrückbarkeit vergleicht, so fällt dem Zuschauer wohl sein unsicheres Schwanken in der 2. Sz. des II. Aufzugs ein. Kann Cäsar diese Vermessenheit noch überbieten, so tut er es in den Worten: „Willst Du den Olymp versetzen?" Diese Höhe ist die Fallhöhe, von der Cäsar im nächsten Augenblick herabstürzt in „donnerndem Falle." Cäsars Sturz ist tragisch: doch kann sich die tragische Empfindung nicht rein entfalten, weil die Höhe, von der er stürzt, nicht die Höhe ist, auf der er wirklich stand, sondern die, auf die er sich nur hinaufgedacht hatte, auf der er zu stehen glaubte. Der Dichter hat aber dem Zuschauer nicht den Höhepunkt bezeichnet, auf dem Cäsar wirklich stand. — Den ersten Dolchstoß empfängt Cäsar von Casca; Casca ist also wirklich der erste am blutigen, gefährlichen Werke (vergl. I, 3). Die Worte, mit denen Cäsar stirbt: „Brutus, auch du? — So falle, Cäsar!" sind das Sympathischste an Cäsar. Bei diesen Worten ist Cäsar von schlichter menschlicher Empfindungsweise beherrscht: der Undank des Freundes wirft ihn ganz darnieder. —

In dem unmittelbar auf die Ermordung folgenden Auftritt proklamiert Cinna die Freiheit. Brutus charakterisiert sich zunächst durch die Fürsorge für den greisen Publius, ferner durch die Entschlossenheit, mit der er die volle Verantwortung für die Tat auf sich und die Genossen nimmt. Er will der Täter seiner Tat sein. Den Gleichmut seiner Seele gegenüber der neuen durch die Ermordung für die Verschworenen geschaffenen Lage beweist die Apostrophe an das Schicksal: „Schicksal, wir wollen sehn, was dir beliebt". Kein Ton beweist, wieviel es Brutus gekostet hat, den Freund zu töten. Auch Schuldgefühl regt sich nicht in seinem Herzen. Er vermag sophistisch die Ermordung Cäsars eine Wohltat für diesen zu nennen. Ja er fordert die Genossen auf, mit ihm ihre Hände „bis an die Ellenbogen" in Cäsars Blut zu baden, um dem Volke so die vollbrachte Tat und die Täter bekannt zu machen.

Antonius bietet, schnell über die Forderungen der Lage klar, demütig Brutus seine Unterwerfung an. Durch die Gegenüberstellung der Charakteristiken des Brutus und Cäsars sowie seiner Gesinnungen beiden gegenüber[1]) bahnt er sich den Weg zu diesem Schritt. Bei Brutus hat er leichtes Spiel (Beachte den Übergang: Und dein Gebieter . . .), Cassius ahnt Unglück; aber noch ehe ihm Brutus beruhigend antworten kann, erscheint bereits Antonius.

In dem Auftritt zwischen Antonius und den Verschworenen wendet sich das Hauptinteresse dem Spiel des Antonius zu. Bei seinem Auftreten sieht er zuerst nicht die ihm von Brutus zum Willkommen entgegengestreckte Rechte, sondern nur den Leichnam Cäsars. Es packt ihn die Tragik des Anblicks; der große Cäsar Staub bei Staube. Er fühlt den entsetzlichen Gegensatz zwischen dem, was Cäsar war, und dem, was Cäsar jetzt ist. Indes, er ist Herr seiner Empfindungen. All den Haß, den er aus dem Anblick des Leichnams in sich aufgenommen hat, preßt er zurück und beginnt sein Spiel mit den Verschworenen. Zunächst bietet er sein Leben den Verschworenen an; ist ihm doch der Tod jetzt willkommener, als er es ihm je sein kann; der Tod durch die Schwerter, die noch von Cäsars Blut rauchen, der Tod an dem Ort, wo Cäsar gefallen ist, der Tod — durch „die ersten Heldengeister" der Zeit. Brutus kommt dem Antonius mit der Erklärung des Geschehenen und dem Ausdruck freundlicher Gesinnung entgegen, während ihm Cassius das Angebot einer Machtstellung macht. Es folgt die Bundesschließung: Antonius reicht denen die Hand, deren Hände vom Blute Cäsars gerötet sind. Danach aber klagt er sich selbst vor Cäsars Geiste dieses Bundes an und läßt seinem Schmerze um den Gefallenen freien Lauf. Er selbst erklärt dieses Tun nachher mit den Worten: „. . . nur vergaß ich mich, als ich auf Cäsarn blickte." Wie ist der Vorgang in Wirklichkeit psychologisch zu verstehn? Weder so, daß man Anklage und Klage für ein fein berechnetes Spiel ansieht, mit dem Antonius die Gegner sicher machen will, noch so, daß man

[1]) Beachte das durch den sonstigen Parallelismus scharf hervortretende: „Cäsarn fürchtet' ich".

annimmt, Antonius sei von seinem Gefühl wirklich bis zur Selbstvergessenheit überwältigt worden. Antonius hat wirklich die Empfindungen, die er ausspricht, aber er hat sie in einem weit stärkeren Maße, als er sie ausspricht. Um der Verschworenen willen dämpft er sie, in der Empfindung seiner selbst Herr, bedeutend ab. So folgt er seiner Empfindung, ohne sich doch gehn zu lassen.

Der nächste Schritt, den Antonius tut, nachdem er festen Boden unter den Füßen gewonnen hat, glückt gleichfalls trotz des Einspruchs, den Cassius erhebt. Brutus schiebt diesen Einspruch beiseite, da er weder die Natur des Antonius noch die des römischen Volkes kennt.

Antonius ist allein mit Cäsars Leiche. Nun durchbricht der Strom der Empfindungen leidenschaftlich den Damm der Zurückhaltung. Die Maske ist gefallen; jetzt sind dem Antonius „die ersten Heldengeister der Zeit" „die Schlächter" „des edelsten der Männer". Und über dem, was von Cäsar übrig ist, wird er zum Propheten des hereinbrechenden Bürgerkriegs mit seinen unmenschlichen Greueln. In und mit diesem Kriege wird Cäsars Geist Rache nehmen für das, was Cäsar erleiden mußte. Der kleine Schlußauftritt, der Octavians Persönlichkeit einführt, rückt neben den Schmerz des Antonius den Schmerz des Dieners, des schlichten Mannes aus dem Volke.

2. Szene.

Die Forumszene zerfällt in zwei Abschnitte; im ersten rechtfertigt Brutus die Ermordung Cäsars, im zweiten hält Antonius Cäsarn die Leichenrede. Der äußere Parallelismus hebt den inneren Gegensatz der beiden Abschnitte um so schärfer hervor; man könnte von einem antithetischen Parallelismus reden. Die Rede des Brutus und ihr Schicksal ist durch ihr erstes Wort („Römer") gekennzeichnet. Es ist eine Rede an Römer, an Römer im Sinne des Brutus. Das heißt aber: Brutus spricht zu einer Zuhörerschaft, die nicht in Wirklichkeit, sondern nur in seiner Einbildung existiert. Die einleitenden Worte sind nicht frei von Pedanterie im Ton: zuviel Mahnung, nichts, was der Rede das Herz erschließt. Von nun an ist die Rede männlich markig, ausgezeichnet durch lapidare Kürze. Nach den einleitenden Worten stellt Brutus zunächst die Behauptung auf, die eben jetzt so paradox wie möglich klingt, er habe Cäsar nicht weniger geliebt als irgend ein herzlicher Freund. Dieser Behauptung folgt die Erklärung: Brutus stand wider Cäsar auf, weil er Rom mehr liebte als Cäsarn; für diese Denk- und Handlungsweise sucht der Redner das Einverständnis des Volkes. In genauem sprachlichem Parallelismus drückt dann der Redner seine Empfindungen Cäsar gegenüber aus, wobei wieder der schroffe Gegensatz zwischen dem letzten und allen vorhergehenden Gliedern durch den Parallelismus der Satzform gehoben wird. Ein dem Volke schwer verständliches Nebeneinander von schroff entgegengesetzten Empfindungen einem und demselben Manne gegenüber. Die Schroffheit des Gegensatzes zeigt sich namentlich in der

knappen Wiederholung: „Also Tränen für seine Liebe, Freude für sein Glück, Ehre für seine Tapferkeit und Tod für seine Herrschsucht." Nun wendet sich Brutus fragend an die Zuhörerschaft. Der soll sich ihm zu erkennen geben, den er durch Cäsars Ermordung beleidigt habe. Es kann nur ein Mensch sein, dem der Freiheitsgeist, der Römersinn, die Vaterlandsliebe fehlt. Die Form, in der Brutus fragt, ist durch die Gleichheit der Gestalt der Fragesätze sowie durch die Wiederkehr der Aufforderung: „Ist es jemand, er rede, denn ich habe ihn beleidigt" zwar sehr eindringlich, aber auch sehr eintönig. Da niemand sich beleidigt fühlt, zieht Brutus den Schluß: „Dann habe ich niemand beleidigt. Ich tat Cäsarn nichts, als was ihr dem Brutus tun würdet." Den Schluß der Rede bildet die an sich wirksame Erklärung des Brutus, er habe denselben Dolch, mit dem er Cäsar durchbohrt habe, auch für sich selbst, wenn das Vaterland seines Todes bedürfe. Indes verliert dieser Schluß zum guten Teil seine Wirkungskraft, weil er von dem Hauptkörper der Rede durch Brutus' reinsachliche Bemerkungen über „die Untersuchung", durch das Auftreten des Antonius und anderer, die Cäsars Leiche bringen, sowie durch des Brutus erläuternde Bemerkungen über Antonius' Auftreten scharf getrennt wird. Der Erfolg der Rede ist scheinbar nicht gering; indes zeigen die Ausrufe des dritten und vierten Bürgers: „Er werde Cäsar" und „In Brutus krönt ihr Cäsars beßre Gaben", daß die Voraussetzung eines nachhaltigen Erfolgs von vornherein nicht gegeben war. Diese „Römer", die Brutus in dem Haß gegen einen Herrscher einig mit sich glaubt, wollen ihn selbst (tragische Ironie!) zum Herrscher ausrufen. — Ihrem Grundcharakter nach ist Brutus' Rede ein würdiger Ausdruck seiner würdigen Gesinnung. Sie ist frei von aller Gunstbuhlerei. Nur an einer Stelle spricht Brutus von dem äußeren Vorteil, den seine Zuhörer durch Cäsars Tod haben werden; da nämlich, wo er jedem „einen Platz im gemeinen Wesen" zusichert. Aber diese Zusicherung ist gleichsam nur parenthetisch. Von einer demagogischen Reizung des Volks durch Aussicht auf Gewinn ist Brutus weit entfernt. Der Grundfehler der Rede ist, wie bereits bemerkt, die falsche Voraussetzung, unter der sie gehalten wurde; für die Bürger, die um die Rednerbühne standen, waren die Worte „Freiheit", „Römer", „Liebe zum Vaterlande" — Worte, während sie für Brutus der Ausdruck erhabener Gefühlswerte sind. Es fehlt Brutus die erste Bedingung der rednerischen Wirksamkeit, die aus genauer Kenntnis der Zuhörerschaft hervorgehende Fühlung mit derselben. Zudem ist seine Rede dem Inhalt nach allzu lehrhaft, der Form nach allzu pedantisch und eintönig. Brutus spricht als „schlichter Mann", ohne alle Kunst des Vortrags.

Im Gegensatz zu Brutus' Rede ist des Antonius Rede ein Meisterstück psychagogischer und zwar, näher bestimmt, demagogischer Redekunst. Gestützt auf genaue Kenntnis der Volksseele, wendet er seine rhetorischen Mittel an, um das Volk gegen die Verschworenen zu empören. — „Begraben will ich Cäsarn, nicht ihn preisen" — dieser Anfang ist in einer Beziehung für die ganze Rede charakteristisch, insofern Antonius

wiederholt das nicht zu wollen vorgibt, was er recht eigentlich will. „Der edle Brutus hat euch gesagt, daß er voll Herrschsucht war“ — das ist das Thema des ersten Abschnitts der Rede. Das rhetorische Verfahren bei der Behandlung des Themas ist schlau berechnet; Antonius bringt Tatsachen bei, und zwar zu kunstvoller Steigerung geordnete, aus denen hervorgeht daß Cäsar nicht voll Herrschsucht war. Doch hütet er sich, da er das Volk erst prüfen will, daraus den an sich selbstverständlichen Schluß zu ziehn, Brutus habe eine falsche Behauptung aufgestellt. Er tut vielmehr, als hätten die Tatsachen keine beweisende Kraft gegenüber der Autorität des „ehrenwerten“ Brutus. Mit größter Geflissentlichkeit stellt er jedesmal der Autorität der Tatsachen die Autorität des Brutus gegenüber, dessen gewiß, daß seine Zuhörer den Schritt, den er nicht tun will, schon von selbst tun. — Nachdem Antonius so zunächst durch ein logisches Beweisverfahren die Stellung seiner Gegner erschüttert hat, schickt er sich an, das Gemüt seiner Zuhörer zu erregen. „Ihr liebtet all' ihn einst, nicht ohne Grund: Was für ein Grund wehrt euch, um ihn zu trauern?“ In diesen Worten ist das Ziel erkennbar, dem der Redner zustrebt. Zunächst aber rüttelt Antonius die Geister aus der blöden Urteilslosigkeit auf, die sie verhindert, die Größe des Verlustes zu ermessen, den Rom durch Cäsars Tod erlitten hat. Nun folgt ein Meisterzug. Antonius schweigt und erklärt dann, daß er schweigen muß, weil sein Herz bei dem Toten im Sarge sei. So zeigt er dem Volke seinen stummen Schmerz, gewinnt dadurch die Herzen für sich und rührt sie zu der gleichen Empfindung Die Zwischenreden der Bürger bezeugen, wie richtig Antonius gerechnet hat: das Volk ist bereits überzeugt, daß Cäsar ungerecht beurteilt und ungerecht behandelt sei; zugleich hat er Mitleid für sein Leid erweckt und sich in der Wertschätzung der Bürger festgesetzt. — Antonius beginnt von neuem. Wenige Worte weisen das Volk auf die furchtbare Tragik des Geschehenen hin: welche Kluft zwischen gestern und heute! Gestern gehorchte dem Toten eine Welt, heute neigt sich nicht der Geringste vor ihm. Indes Antonius weiß zu gut, daß bei dem — „Volke“ von Rom die Trauer nur dann tiefe Wurzeln schlagen und die Früchte hervorbringen kann, die er erwartet, wenn die Empfindung persönlich wird. Darum erwähnt er, ehe er den Schmerz des Volkes um Cäsar entfesselt, das Testament Cäsars. Voraus aber geht abermals die Erklärung, daß er eben das nicht tun will, was seine eigenste Absicht ist. Dabei kehrt das Stichwort „ehrenwert“ wieder, das Antonius jetzt noch mit demselben Ton der unerschütterlichen Überzeugung ausspricht wie anfangs, obwohl er weiß, daß die Überzeugung des Volkes von dem ehrenwerten Charakter der Verschworenen längst erschüttert ist. Er will dem ehrenwerten Charakter kein Unrecht tun, aber freilich — dann muß er Cäsarn, sich selbst und dem Volke Unrecht tun. Wie fein läßt er das vom Unrecht gegen das Volk einfließen! Und nun — das Testament Wiederum beginnt ein Doppelspiel. In derselben Zeit, in der er parenthetisch erklärt,

das Testament nicht lesen zu wollen, tut er alles, um das Volk in die höchste Spannung auf dies Testament zu versetzen. Er schildert dem Volke die großen Wirkungen, die das Testament haben würde, überzeugt, daß dann das Volk ihn zwingen wird, das Testament zu lesen. In der Tat ertönt bald der Ruf: „Lest das Testament!" Doch die Forderung soll mit noch elementarer Gewalt ergehn. Darum verwendet Antonius den eben gebrauchten Kunstgriff noch einmal; er schildert ein zweites Mal die Wirkungen, die die Kenntnis des Testaments haben würde, und zwar mit noch stärkeren Farben als bisher („Es setzt in Flammen euch, es macht' euch rasend".) Dabei nimmt er wieder den Schein an, als hindere ihn die Rücksicht auf die Verschworenen, dem Volke das mitzuteilen, was er gerade, um jene zu vernichten, mitteilen will. So läßt er denn auch das Wort „beerbt" fallen, indem er mit diesem Worte den Gedanken des Volks, die vielleicht noch unbestimmt um das Testament spielten, die entscheidende Richtung gibt. Erneutes, stürmischeres Begehren antwortet dem Redner. Aber noch immer hält er zurück; der Druck des Volksverlangens soll den höchsten Grad erreichen. So nennt er denn eine Übereilung, was klug vorausberechnet war, und hält noch einmal den auf ihn Eindringenden den Schild entgegen, den er selbst herabgerissen sehn will: „Ich fürcht', ich tu' den ehrenwerten Männern zu nah". Jetzt ist das Volk da, wohin es Antonius führen wollte: „Die ehrenwerten Männer" sind dem Volke jetzt „Verräter", „Bösewichter", „Mörder", und es „zwingt" den Antonius, das Testament vorzulesen.

Nachdem Antonius so die Geister zur Dankbarkeit gegen Cäsar und zum Haß gegen seine Mörder erregt hat, tut er das Entscheidende: er zeigt dem Volke zuerst das von den Dolchen zerfetzte Kleid und dann den von den Dolchen durchbohrten Leib Cäsars. Nicht die anschaulichste, erschütterndste Erzählung des Geschehenen vermöchte das, was der bloße Anblick tut; und nun vollends der durch Antonius erläuterte Anblick. — Der Mantel Cäsars ist kein Mantel wie andere mehr; er ist ein Mantel, der seine Geschichte hat. Zum ersten Male trug ihn der Besieger der Gallier an dem Tage, da er die Nervier schlug. Man beachte die Genauigkeit der Orts- und Zeitangabe, die Antonius macht; eine Genauigkeit, die einen Zweifel an der Wahrheit des Gesagten bei seinen Zuhörern nicht aufkommen läßt. Ebenso genau bestimmt Antonius die einzelnen Risse im Mantel, um angesichts der Tat das Volk gegen die Täter zu empören. Die ganze Glut seiner Beredsamkeit strömt er aus, um die Tat des Brutus zu brandmarken. Vom Augenschein unterstützt, läßt er das Volk die Tat des Brutus noch einmal erleben. Grell beleuchtet wird der Undank des Brutus: der Undank des Brutus wirft Cäsar ganz darnieder. Antonius weiß, daß das Volk in den fünf Sinnen lebt. Darum schildert er endlich auch den Fall Cäsars mit aller Anschaulichkeit. Doch löst er alsbald wieder das Volk von dem Angeschauten los, um ihm die Bedeutung des Falls zum Bewußtsein zu bringen: („Da fielet ihr und ich"). — Das Volk weint. Nun ist der Augenblick

da, die Bewegung auf den Gipfel zu treiben: Antonius zeigt dem Volke Cäsars Leichnam. Und hier läßt er den Anblick durch sich selbst wirken, ohne rhetorisch nachzuhelfen. Die Wirkung des Anblicks offenbart sich in leidenschaftlichen Klagen und leidenschaftlichem Racheverlangen. Zugleich bekundet das Volk dem Antonius die Begeisterung für seine Person. Indes noch einmal hemmt Antonius die leidenschaftliche Bewegung. Er will die Erregung noch vertiefen, die Kräfte sammeln — Antonius wollte das Volk „zu des Aufruhrs wildem Sturm" hinreißen; er wollte dem Volke das Herz stehlen; er hat alle Künste der Rede spielen lassen, um das Blut seiner Zuhörer zu reizen. Nur als er dem Volke Cäsars Leichnam zeigte, hat er geschwiegen und keine Redekunst aufgeboten, weil er wohl wußte, Schweigen sei in diesem Falle wirkungsvoller als Reden. Es entspricht nun ganz seiner Art, das bewiesene Wollen und das bewiesene Können zu leugnen und sein Verstummen beim Aufdecken von Cäsars Leichnam als eine Folge seiner kunstlosen Schlichtheit zu bezeichnen. Da wo er die Absicht, das Volk aufreizen zu wollen, ableugnet, kommt noch einmal das Stichwort „ehrenwert"; es tut zum letzten Male seine heuchlerischen Dienste. „Aber wär' ich Brutus" — Antonius will die Geister schüren und Rom zum Aufstand empören; aber er tut es nicht direkt, sondern indem er erklärt, er würde es tun wollen, wenn er Brutus wäre. Trauer um Cäsar und Verlangen nach Rache hatte Antonius bereits im Herzen des Volkes erregt; jetzt bricht aus dem Racheverlangen der Entschuß zur Tat hervor („Steckt des Brutus Haus in Brand!"). Aber noch immer entläßt Antonius das Volk nicht. Hat er vorher das Testament Cäsars dazu benutzt, um die Stimmung des Volkes zu gunsten Cäsars umschlagen zu lassen, so benutzt er es jetzt, um die neue Stimmung zu befestigen. Er gibt der Begeisterung des Volkes für Cäsar die materielle Unterlage und damit Dauerhaftigkeit. — Das Volk enteilt mit Cäsars Leiche, um sie zu verbrennen und mit den Bränden des Scheiterhaufens die Häuser der Verschworenen anzuzünden. Antonius hat das Seine getan, das Unheil ist im Zuge; jetzt kann er die Hand abtun da er überzeugt sein darf, daß die Kräfte, die er ins Spiel gesetzt hat, selbsttätig fortwirken werden.

Der Schluß der Szene zeigt bereits die Wirkung der Rede des Antonius: Cassius und Brutus sind in eiligster Flucht aus Rom gewichen. Zugleich wird gemeldet, daß die beiden Männer, die gemeinsam mit Antonius bald die Herren Roms sein werden (IV, 1), im Hause Cäsars sind, dessen Macht sie erben.

3. Szene.

Die dritte Szene ist eine Straßenszene; ebenso wie die beiden Ausgangsszenen des II. Aufzugs. Sie schildert im Stil der Shakespeareschen Volksszenen an einem einzelnen Falle die Wirkung der Rede des Antonius. Cinna der Poet betritt die Straße, obwohl ihn eine innere Stimme warnt. Vier Bürger unterwerfen ihn einem Inquisitorium. Zunächst richten sie an ihn die Fragen, dann geben sie ihm Befehl, wie

er antworten soll („unverzüglich", „kürzlich" usw.) Cinna wiederholt die Fragen und Befehle und beantwortet dann dem Befehle gemäß die letzte Frage. Sein Inquisitor verrenkt ihm die Logik seiner Antwort. Dann folgen die anderen Fragen. Die Antwort auf die Frage nach dem Namen reizt die Bürger zu lebensgefährlicher Tätlichkeit. Cinna sucht das verhängnisvolle Mißverständnis zu lösen: „Ich bin Cinna, der Poet". Darauf muß er die scherzhafte Bosheit: „Zerreißt ihn für seine schlechten Verse" hören. Derselbe „vierte Bürger", der so mit ihm scherzt, antwortet ihm auf den erneuten Versuch, die halsgefährliche Verwechslung aufzuklären, mit dem noch böseren Scherz: „Reißt ihm den Namen aus dem Herzen und laßt ihn laufen!"; dabei ist der Name als etwas Innerliches gedacht, was man nach Belieben ablegen oder annehmen kann. Das Schicksal des armen Poeten wird nicht ausdrücklich erwähnt. Doch scheint Shakespeare nach der Anlage der Szene einen tragischen Verlauf zu wollen.

Rückblick auf den gesamten Aufzug. Beim Übergang vom II. zum III. Aufzuge kann man besonders deutlich eines der Merkmale erkennen, durch die sich Shakespeares Art, die Handlung zu führen, von der des modernen Dichters unterscheidet. Während der moderne Dichter die Glieder der Handlung schärfer gegeneinander absetzt, sie durch kräftige Einschnitte voneinander sondert, fließt bei Shakespeare die Handlung mehr stetig fort. Weder der I. noch der II. und III. Aufzug sind abgeschlossene Ganze. Auffällig ist ferner, wenn man die Shakespeareſche Technik mit der Technik des modernen Dramas vergleicht, der Mangel wirksamer Akt- und Szenenschlüsse. Shakespeare weiß noch nichts von der Tyrannei, die das Verlangen nach theatralisch wirksamen Aktschlüssen auf den modernen Dichter ausübt. Nach der großen Forumszene läßt der Dichter den III. Aufzug in der unbedeutenden 3. Szene ausklingen. Die 1. Szene schließt mit dem vorbereitenden Auftritt zwischen Antonius und dem Diener; ebenso geht die Forumszene, die einen hochdramatischen Schluß in den Worten: „Nun wirk' es fort" usw. haben würde, in einem Auftritt zwischen Antonius und dem Diener aus. — Besonders eigenartig ist in unserem Aufzuge die Behandlung der Zeit. Um nur das auffälligste Beispiel zu nennen: Eben ist es Antonius geglückt, das Volk gegen die Verschworenen aufzuwiegeln, da bringt ein Bote bereits die Nachricht, Brutus und Cassius seien spornstreichs aus den Toren entflohen. Otto Ludwig fragt mit Bezug auf diesen Fall: „Warum fällt dergleichen nicht auf?" Ich antworte: Dergleichen fällt tatsächlich auf, umsomehr, als hier die ursächliche Abhängigkeit des gegen alle Berechnung zu früh eingetretenen Ereignisses dazu zwingt, dem Dichter nachzurechnen; ganz abgesehn davon, daß eine solche überstürzte Flucht sich mit dem besonnenen Charakter des Brutus nur künstlich zusammenreimen läßt. — Die 1. Szene hat Kreißig eine „Szene der Tat" genant; entsprechend könnte man die Forumszene eine Szene des Worts oder der Rede nennen. Die 1. Szene ist darum von höchst charakteristischer Wirkung, weil der Zuschauer die Absicht der Verschworenen kennt, mit klopfendem

Herzen und gespannten Nerven auf den Augenblick wartet, in dem der Blitz der Entscheidung furchtbar niederzuckt. Man vergleiche Wilhelm Tell IV, 3 (Wegweiser III, 2 S. 461). In der 2. Szene liegt der Hauptreiz für den Zuschauer in der Beobachtung der Meisterschaft, mit der der große Demagoge Antonius seinem Ziele zustrebt. Diese Szene ist eine „Spielszene“ im Vollsinne des Worts; eine der dankenswertesten Aufgaben, die der Schauspieler Shakespeare der Schauspielkunst aller Zeiten übermacht hat. Für den Zuschauer ist besonders interessant, wie Antonius bald die Schutzmaske vornimmt, bald sein wahres Gesicht zeigt. — Das „Spiel“ hat im III. Aufzuge durchgängig den Charakter des Trug- und Heuchelspiels. Die Verschworenen unterwerfen sich heuchlerisch dem, den sie stürzen wollen; Antonius heuchelt den Verschworenen, die er haßt, ergebungsvolle Freundschaft. Ebenso nimmt er auf dem Forum den Schein an, als sei er von der „Ehrenwertigkeit“ des Brutus und der anderen überzeugt; zugleich erklärt er — das war ein Grundzug seiner Rede — eben das nicht tun zu wollen, was er recht eigentlich zu tun beabsichtigte. Der Charakter des Gegenspiels wird durch den Umstand wesentlich bestimmt, daß die Personen, gegen die sich das Spiel richtet, ahnungslos sind: Cäsar, Brutus, das Volk. Der einzige, der das Trugspiel ahnt, ist Cassius; Brutus aber hört nicht auf die Warnungen des Cassius. So kommt es denn zu keinem wirkungsvollen Gegenspiel. Die, gegen die sich das Spiel kehrt, ahnen nicht, was mit ihnen geschehen soll.

Von den Charakteren verlangt zuerst Cäsar die Aufmerksamkeit. S. o. S. 376. Es ist mir unerfindlich, wie man bei der 1. Szene von einer „titanischen Größe des Helden, der den Himmel herausfordert“ reden kann. Die Größe der Titanen ist eine Größe der Tat, die Cäsars eine Größe der Einbildung und des Worts. Wie reizbar Cäsars Selbstbewußtsein ist, erkennt man besonders, wenn man mit der Geringfügigkeit seiner Tat, der Ablehnung der Zurückberufung Cimbers, die Höhe vergleicht, auf die sich sein Selbstbewußtsein anläßlich seiner Weigerung erhebt. Er erhöht sich selbst zum Übermenschen. Wenn die Art seiner Selbstschätzung noch nicht die Grenze des Pathologischen überschritten hat, so ist er doch bis dicht an dieselbe herangekommen. Aus der Selbsterhebung zur Wahngröße kann leicht der Größenwahn sich entwickeln. Der unbefangenen Beurteilung kann es sich gar nicht verbergen, daß Shakespeare besonders zwei Seiten in dem Charakterbilde seines Cäsar betont: die Schwäche des Körpers und des seelisch-geistigen Lebens sowie die Stärke des Selbstbewußtseins. Erscheint Cäsar einerseits als Mensch, der menschlichen Schwäche untertan, so fühlt er sich anderseits als ein Übermensch, der über menschliche Schwäche erhaben ist. Die Dolche der Verschworenen treffen ihn eben in dem Augenblicke, in dem er sich zum göttlichen Wesen erhöht hat. Er hat sich selbst zum Gott erhöht und wird dann in den Staub erniedrigt. Die Dolche der Verschworenen sind das Werkzeug der Nemesis, welche menschliche Hybris rächt. Indem der Dichter Cäsars

Charakter in der gekennzeichneten Weise darstellt, mindert er die Abneigung des Zuschauers gegen die Tat der Verschworenen.

Für die Beurteilung des Brutus kommt folgendes besonders in Betracht: Die Seelenstimmung, in der er die Tat an Cäsar vollbringt, ist ruhige Gefaßtheit, „würdige Festigkeit", mit ihm selbst zu reden (II, 1). Das Mittel, dessen er sich zur Ermöglichung der Tat bedient, ist Heuchelei, ein Zug, der an Brutus bereits aus dem II. Aufzuge bekannt ist. Nach der Tat veranlaßt er die Verschworenen, gemeinsam mit ihm selbst die uneingeschränkte Verantwortung für die Tat zu übernehmen. Vor allem aber eins: Nachdem Brutus die Tat vollbracht hat, zeigt sie ihm kein anderes Antlitz als zuvor. Er empfindet keine Reue, auch nicht in der allerleisesten Anwandlung. Auch verrät kein unmittelbarer Gefühlsausdruck, daß Brutus (wie er es selbst ausdrückt) Cäsar liebte, als er ihn schlug. Es wird dem Zuschauer sehr schwer gemacht, an diese sich nicht äußernde Liebe zu glauben. Indes hieße an dieser Liebe zweifeln nichts anderes, als einen sehr wesentlichen Grundzug in Brutus' Wesen nicht verstehn. So wie Brutus die Sätze: „Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn . . .; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn" nebeneinander stellt, so liegen auch die grundverschiedenen Empfindungen in seinem Herzen nebeneinander, unverworren und ohne das Streben, sich untereinander ins Gleichgewicht zu bringen. Brutus ist Herr seiner Seele geworden; darum können auch, daß ich so sage, in den verschiedenen Provinzen seiner Seele Empfindungen herrschen, die an sich einander feindlich sind, die er aber durch die Tatkraft seines Willens auseinander hält, so daß sie nebeneinander existieren. Brutus' Benehmen dem Volke gegenüber ist ernst, würdig, männlich: er bringt kein Wort über seine Lippen, durch das er sich beim Volke einschmeicheln wollte. Er erkennt das Volk als Richter über die Tat der Verschworenen an und gibt ihm Rechenschaft, vertraut aber ganz der Gerechtigkeit seiner Sache. Auf der anderen Seite zeigt seine Forumsrede dasselbe, was sich bereits früher wiederholt gezeigt hat: Brutus ist kein Menschenkenner. So wie er seine Mitverschworenen und den Antonius nicht durchschaute, so durchschaut er das römische Volk nicht. Es ist aber immer derselbe Grundirrtum: Brutus sieht überall „Römer", Männer von derselben patriotischen Denk- und Empfindungsweise, wie sie ihm eigen ist. „Römer" sind ihm die Verschworenen, „ein wackerer Römer" ist ihm Antonius, freiheitsdurstige Römer sind ihm seine Zuhörer auf dem Forum. Das ist der tragische Zug in Brutus' Charakter, daß er seine Zeit und die Menschen seiner Zeit nicht versteht. Er hält für gegenwärtig, was längst vergangen war. So ist denn Brutus auch völlig ungeeignet, die große politische Frage seiner Zeit zu lösen. Er ist ein Privatmann, den seine Tugenden und seine Mängel hindern, ein Staatsmann in der Periode der im Todeskampf liegenden römischen Republik zu sein.

Antonius ist bei aller Leichtlebigkeit keineswegs ohne tiefe Empfindung; seine Trauer um Cäsar ist ebenso echt wie seine Bewunderung

der Größe Cäsars. Allerdings wird der Schmerz keinen Augenblick sein Meister. Er verwirrt ihm keinen Augenblick sein klares Denken. Ja, Antonius vermag es, seinen Schmerz in den Dienst seiner Pläne zu stellen. Antonius ist der Staatsmann, den das „Volk" seiner Tage verdiente; er ist ein Mensch aus seiner Zeit und für seine Zeit. Er nimmt das Volk, wie es ist. Darum faßt er es auch nicht an seiner Römertugend, sondern an seiner Gewinnsucht und an seiner Empfindlichkeit für Rührung an. Darum ist der Erfolg auf seiner Seite, darum vermag er dem Freunde eine so gewaltige Leichenfeier zu halten und sich zum Herrn der Lage zu machen. —

Der Charakter der Szenen ist hauptsächlich durch die Natur des Spiels und Gegenspiels bestimmt. Nur ein Auftritt hat ein kräftiges Gegenspiel: der Auftritt, in dem Cäsar die Bitten der Verschworenen zurückweist. Übrigens entwickelt sich das Spiel, ohne durch Gegenspiel wesentlich behindert zu sein. Dies gilt namentlich von der Forumszene. Daher der ungehemmte Fluß der Rede, der in vielen Abschnitten zu beobachten ist. Bezeichnend für den Charakter der Rede sind u. a. auch die langausgehaltenen Gleichnisse. Ein solches langausgehaltenes Gleichnis findet sich z. B. in der Antwort Cäsars auf Cassius' Fürbitte: „Doch ich bin standhaft wie des Nordens Stern" usw. Hier malt das ausgeführte Gleichnis das Behagen, mit dem Cäsar sich in das Gefühl seiner unverrückbaren Festigkeit vertieft. Wenn dann Antonius später die Vergleichung Cäsars mit einem Edelhirsch ausführt, so kennzeichnet das den Schmerz, der gern die Größe seines Verlustes ermißt. Ebenso wirkt die kühne Personifikation von Cäsars Blut in Antonius' Forumsrede.

IV. Aufzug.

Die 1. Szene steht für sich allein; die 2. und 3. bilden eine engverbundene Einheit. Der Ortswechsel zwischen der 2. und 3. Szene bezeichnet nicht einmal einen Einschnitt in der Handlung. Die Themen dieser beiden Szenen sind: 1. der Streit und die Aussöhnung zwischen Brutus und Cassius, 2. der Feldherrnrat und 3. die Geistererscheinung. Während der Ortswechsel zwischen der 2. und 3. Szene eng Zusammengehöriges scheidet, verknüpft in der 3. Szene die Einheit des Ortes sehr Verschiedenartiges. — Betrachtet man den IV. Aufzug unter dem Gesichtspunkt der Fortführung der großen politischen Handlung, so stellt die 1. Szene die neue Lage in Rom dar: Die Triumvirn sind die Herren Roms und schalten über das Leben ihrer politischen Gegner. Zugleich erfährt man von Brutus' und Cassius' kriegerischen Rüstungen. In der 2. Szene wird nach Beilegung des Zwiespalts zwischen Brutus und Cassius der Kriegsplan der Verschworenen festgelegt. Am Ende des Aufzugs erscheint dem Brutus Cäsars Geist, der dem Brutus als sein „böser Engel" den Untergang kündet. Beachtet man nun, welche geringe Breite die Behandlung dieses politischen Stoffs innerhalb des IV. Auf-

zugs einnimmt, so erkennt man, wie sehr für den Dichter der Schwerpnnkt im Reinpersönlichen liegt. In der 1. Szene nimmt den breitesten Raum die Charakteristik des Lepidus durch Antonius ein; der Streit zwischen Brutus und Cassius ist ganz und gar in die Farbe des Persönlichen getaucht. In der Sphäre des Persönlichen liegt auch das Gespräch unmittelbar vor der Eröffnung des Kriegsrats. Von dem Interesse für das persönliche Leben ist endlich auch die Geisterszene bestimmt.

1. Szene.

Der Dichter reißt mitten in den „schwarzen Rat“ der drei Männer hinein, die sich in Cäsars Erbe teilen: „Die müssen also sterben“ usw. „Freiheit“ hatten die Verschworenen nach Cäsars Ermordung dem Volke verkündet. Jetzt steht es unter der Tyrannei dreier Tyrannen, die unter ihren Gegnern durch die Proskription aufräumen. Indes — der Dichter tut nichts, um den neuen politischen Zustand scharf zu markieren. Seine Aufmerksamkeit ist dem Charakterologischen zugewandt: Antonius entwirft ein Charakterbild des Lepidus und wird, charakterisierend und handelnd, selbst charakterisiert. Er sieht mit unsäglicher Verachtung auf den geringwertigen Mann herab; Lepidus hat für ihn nicht den Vollwert einer Persönlichkeit, darum behandelt er ihn nur als Mittel für die eigenen Zwecke. Er entsendet ihn auf einen Botengang. (Das freie Schalten mit Cäsars Testamente beweist, daß ihm jetzt weniger daran liegt, das Andenken an Cäsars Freigebigkeit zu sichern als Cäsars Mittel zu seiner Verfügung zu haben). Er wälzt auf ihn „manche Last des Leumunds“ ab; er hört auf ihn da, wo es sich um Tod und Leben von Mitbürgern handelt; er häuft Ehren auf ihn, um sie ihm seinerzeit nach getaner Schuldigkeit wieder abzunehmen. Mit wahrem Behagen malt er erst die Vergleichung des Lepidus mit einem lasttragenden Esel und dann die mit einem dressierten Pferde aus. Der ganze Stolz des seiner Originalität sich wohlbewußten Mannes aber spricht sich in dem Schluß der üblen „Nachrede“ aus, die Antonius hinter dem abgegangenen Lepidus her hält; er schildert ihn, wenn ich so sagen soll, als den ewig Gestrigen.

2. und 3. Szene.

Der Streit des Brutus und Cassius: Sz. 2 und 3a. Streit und Versöhnung bilden den Inhalt des abgegliederten Stücks. Das Interesse ist psychologischer und charakterologischer Art. Es wendet sich gleichmäßig den beiden miteinander im Spiel stehenden Hauptpersonen zu. Doch ist das letzte Absehn des Dichters auch bei der Darstellung des Cassius darauf gerichtet, Brutus zu charakterisieren. Das Einlenken des Cassius ist im hervorragenden Sinne charakteristisch für die Herrschaft, die Brutus auf die Gemüter ausübt. Die 2. Szene führt so weit, daß man sieht, Brutus und Cassius haben etwas wider einander. Was es sei, bleibt vorerst unbestimmt; die Form der Anklage ist allgemein.

Der Eifer aber, mit dem Brutus die Zeichen von Cassius' Gesinnungsweise erkundet, und die Trauer in den Worten: „Du beschreibst, wie warme Freund' erkalten" lassen die lebhafte Gemütserregung erkennen, in der Brutus lebt. — Nachdem des Brutus besonnene Ruhe den Ausbruch des Feldherrnstreites im Angesicht des Heeres verhindert hat, beginnt die erregte Verhandlung im Zelt. Was zunächst zum Vorschein kommt, ist eine ernste Verschiedenheit der sittlichen Anschauungen der beiden Freunde. Brutus hatte einen Parteigenossen hart verdammt, weil er sich von den Sardern hatte bestechen lassen. Cassius war für den Verurteilten eingetreten, Brutus aber war bei seinem ersten Urteil geblieben. Cassius hat im Anfang der Begegnung gegen Brutus die Anklage: „Ihr tatet mir zu nah" erhoben. Diese Anklage gibt Brutus im Anfang der 3. Szene scharf zurück: („Ihr tatet euch zu nah!"), nachdem er sich zunächst gegen jene Anklage mit dem Bewußtsein seiner Gerechtigkeit gedeckt hatte. („Tu' ich meinen Feinden zu nah und sollt' ich's meinem Bruder tun?"). Cassius verteidigt sich, indem er Brutus den Vorwurf kleinlicher, zu der Schwere der Zeitlage nicht passender Krittelei macht. Da erhebt Brutus schonungslos gegen Cassius, den Schützer der Bestechlichkeit, den Vorwurf, er sei selbst bestechlich. Cassius antwortet mit verhaltener Drohung. Das hindert Brutus nicht, von der Strafwürdigkeit seiner Tat zu sprechen. — Sein ganzes Pathos legt Brutus dann in die Worte: „Denkt an den März! denkt an des Märzen Idus!" usw. Das, was ihn so gegen Cassius in den Harnisch bringt, ist der Widerspruch zwischen Cassius' Gesinnungsweise und der Gesinnungsweise, die nach seiner Meinung ein Mann haben muß, der seine Hand an Cäsar gelegt hat. Hier erfährt Brutus nun selbst, was gleich anfangs zu Tage trat, wie wenig sich das Idealbild, das er von der Tat an Cäsar und von ihren Tätern hatte, mit der Wirklichkeit deckt. Die Verschworenen waren ihm Männer, die einen rechtlos Handelnden richteten, um dem Rechte die Herrschaft zurückzugewinnen; sie waren ihm „Römer". Und nun hat sich das Rechtsgefühl des Cassius so unsicher, sein Sinn so wenig römerhaft erwiesen. Cassius antwortet mit drohender Zurückweisung, indem er sich zugleich über Brutus, der sich zu seinem Richter aufgeworfen hatte, auf Grund seiner größeren Kriegserfahrung erhebt. In schroffer Kürze weist Brutus diesen Anspruch zurück. Und noch einmal stößt Selbstbewußtsein auf Selbstbewußtsein mit kurzem, hartem Schlag: Cassius: „Ich bin's". Brutus: „Ich sag', ihr seid es nicht". Dann treibt eine neue, heftigere Drohung Brutus dazu, Cassius von sich zu weisen: „Geht, schlechter Mann!" (Höhe). Hier tritt ein Wendepunkt im Gang des Gesprächs ein. Die Worte: „Ist's möglich?" sind der Ausdruck des Schmerzes, den Cassius über das Erlittene empfindet. Wohl ist seine Empfindung noch zornig, aber zum Zorn ist mildernd und erweichend der Schmerz hinzugetreten. Indes Brutus ist nicht gewillt, diesen Schmerz zu schonen. Das, was er dem Cassius schwer anrechnet, ist, daß dieser ihn durch seinen Zorn hat einschüchtern wollen. Er dünkt sich nicht der Mann zu sein, der einem Sklaven gleich sich dem Zorne

eines Cassius unterwirft. Statt sich einschüchtern zu lassen, wird er hinfort des zornig sich Gebärdenden lachen. — Indem er zürnte und durch seinen Zorn Brutus zu beherrschen versuchte, hatte sich Cassius über Brutus zu erheben versucht. Selbstüberhebung war es auch, wenn er sich einen besseren Krieger nannte. Wie Brutus den ersten Versuch zurückgewiesen hat, so nun den zweiten. Er nennt Cassius' Meinung von sich eine Prahlerei und fordert ihn ironisch zum Tatbeweise heraus.

Cassius unterwirft sich jetzt dem Zorne des Brutus und zieht zurück. („Ich sagt', ein ältrer Krieger, nicht ein bessrer"). Das Gespräch lenkt in etwas ruhigere Bahnen ein; die beiden Gegner reflektieren darüber, ob man das, was man einander getan hat, Cäsarn habe tun dürfen. Die Schärfe der Verneinung in Brutus' Reden („Ihr durftet ihn auch nicht so reizen") erregt indes Cassius noch einmal zur Drohung. Diesem Drohen gegenüber hüllt sich Brutus in seine Tugend. Dann wirft er in ruhiger Rede Cassius die Versagung der Hilfsgelder vor. Auch jetzt zieht Cassius zurück und schiebt die Schuld auf den Boten. Dann gibt er dem Gespräche abermals eine neue Wendung. Er beklagt sich bei Brutus über Brutus' unfreundschaftliches Tun: „Brutus zerreißt mein Herz" usw. Damit kommt ein neuer, warmer Ton ins Gespräch. Gekränkte Freundschaft spricht aus Cassius' Worten, die mehr Klage als Anklage sind. In scharfer, stichomythischer Gegenrede verteidigt Brutus sein Verhalten. Einen sehr beredten Ausdruck gibt Cassius seinem Gefühl, indem er zuerst seine Feinde, Antonius und Octavius, dann den Freund auffordert, ihm das Leben zu nehmen, das ohne Brutus' Freundschaft seinen Wert verloren hat. Aus den Schlußworten: „Stoß zu, wie einst auf Cäsar!" usw. klingt Eifersucht auf Cäsar heraus. Nach dem Ausbruch leidenschaftlicher Freundschaftsempfindung ist Brutus völlig begütigt. Er will hinfort dem Naturell des Freundes Rechnung tragen. Beide Männer gestehn einander noch zu, vorher unter dem Einfluß trüber Stimmung gehandelt zu haben. Das Ergebnis des Streits ist die gründlichere Kenntnis, die Brutus von Cassius' Temperament gewinnt, und sein Entschluß, nach dieser Kenntnis ihn zu behandeln. So gesundet und erstarkt die Freundschaft der beiden wieder, nachdem sie eine ernste Krisis durchgemacht hat.

Der Zweck des Zwischenspiels, dessen Held der Poet ist, scheint hauptsächlich im Psychologischen gesucht werden zu müssen. Während Cassius den aufdringlichen Narren, der sich mit seinem Homerzitat als unberufener Mittler eindrängt, belustigt duldet und der Duldung des Brutus empfiehlt, weist ihn Brutus weg, weil ein „Schellennarr" nicht in den Ernst des Krieges paßt. Cassius stimmt auch hier schließlich Brutus zu.

Der Tod der Portia, den Brutus erwähnt, um seinen Zorn zu erklären, ist das Thema des neuen Gesprächsabschnitts. Cassius beweist die Teilnahme eines tief mitempfindenden Freundes; Brutus aber erscheint durch die Art, wie er den Verlust der Portia trägt, als ein Meister in

jener Selbstbeherrschung, die eine Hauptforderung des Stoizismus war. Brutus ist seines Schmerzes Herr; er kann ihn kommen und gehn heißen. Er weiß auch um seine Kunst („Kein Mensch trägt Leiden besser"); auch darin ein echter Stoiker. Statt sich dem Schmerze und dem Wohlgefühl an Cassius' Mitleid hinzugeben, bricht Brutus das Gespräch über Portia ab und begräbt in feierlichem Trunk „allen Unglimpf".

Im Feldherrnrat (3b) teilt Messala auf Brutus' Drängen aus seinem Briefe mit, daß Portia gestorben ist. Brutus zerstört mit keinem Wort den Schein, als erfahre er erst eben jetzt den Tod seiner Gattin, so daß Messala bei seinem bewundernden Ausruf: „So trägt ein großer Mann ein großes Unglück" unter falscher Voraussetzung spricht. Bei der Beratung über den Kriegsplan schlägt Brutus die Offensive vor, während Cassius den Angriff des Feindes erwarten will. Wie bisher jedesmal so schiebt auch jetzt Brutus sehr bestimmt Cassius' gegnerische Ansicht beiseite. Cassius glaubt, der Feind werde, wenn man ihn erwarte, seine Mittel erschöpfen und seine Kraft ermüden. Brutus ist der genau entgegengesetzten Meinung. Und während Cassius den Augenblick der Entscheidung hinausschieben will, glaubt Brutus gerade umgekehrt den Augenblick der Entscheidung gekommen; er fürchtet nach der Gesamtlage der Dinge das „Zu spät", da er die Kraft der Verschworenen auf dem Gipfelpunkte glaubt. Cassius schließt sich auch diesmal Brutus an.

Der Schlußteil der 3. Szene (3b) zeigt Brutus zunächst von seiner menschlich liebenswürdigen Seite. Er behandelt seinen Lucius, aber auch die anderen Diener mit großer Zartheit. So entschuldigt er die Schläfrigkeit des Lucius, bittet für die eigene Vergeßlichkeit um Verzeihung, sucht in der verbindlichsten Form um einen Dienst nach, beschuldigt sich selbst, daß er von Lucius zuviel fordere, und zürnt, als Lucius vom Schlaf überwältigt wird, nicht nur nicht, sondern sorgt auch noch für den Eingeschlafenen. Vergl. II, 1.

Als alles in Schlaf versunken ist, erscheint dem Brutus Cäsars Geist. Mit dem Geiste sein Schicksal Zunächst ergreift ihn beim Anblick der schrecklichen Erscheinung fassungsloses Grauen. Dann nimmt er sich zu den Fragen an die Erscheinung zusammen. Als er sich ganz gefaßt hat, verschwindet sie. Die Worte: „Nun, zu Philippi will ich dann dich sehn" sind Worte fester Entschlossenheit. — Unser Auftritt ist vielfach falsch verstanden worden. Man hat den Geist zu einer „sichtbaren Darstellung der Gewissensbisse, die das Herz des Brutus zerfleischen", gemacht. Ganz abgesehn davon, daß solcher Rationalismus dem Dichter fremd ist, beruht diese Auffassung auf einer irrigen charakterologischen Anschauung. Brutus ist nicht der Mann, den seine Tat gereuen könnte. Was den Dichter bewog, die Geistererscheinung aus der Quelle aufzunehmen, ist dies: Eben hat Brutus sich dahin entschieden, daß man zu Philippi dem Feinde die Stirn bieten müsse. Allerdings ist dieser Entscheid noch nicht ganz unwiderruflich; spricht doch Brutus seinen Dienern gegenüber davon, sein Entschluß könne sich noch ändern. Nun

erscheint der „böse Geist“, ein Wiedersehn bei Philippi ankündend; ein Wiedersehn, das für Brutus verhängnisvoll sein muß. Brutus weiß, Philippi muß ihm verhängnisvoll werden; aber er versucht nicht, dem Verhängnis auszuweichen; er geht ihm stracks entgegen. So ist denn die Meldung an Cassius: „Er lasse früh voraufziehen seine Macht, wir wollen folgen“ eine Höhe der ganzen Dichtung. Hatte Brutus nach der Ermordung Cäsars das Schicksal gleichsam auf sich zukommen lassen („Schicksal, wir wollen sehn, was dir beliebt“), so geht er jetzt dem Schicksal in ruhiger Festigkeit entgegen.

Rückblick auf den IV. Aufzug. Der Aufzug führt auf räumlich weit voneinander abliegenden Schauplätzen zeitlich voneinander weit entfernte Handlungen vor. Der Aufzug bereitet die Entscheidung zwischen der cäsarischen Machtgruppe und den Verschworenen vor. Vergleicht man die Lage der Dinge im IV. Aufzuge mit der Situation am Ende des III. Aufzugs, so scheint zunächst eine entschiedene Wandlung zu gunsten der Verschworenen eingetreten zu sein. Damals flohen sie Hals über Kopf aus Rom, die Stadt dem Antonius und Octavian überlassend. Jetzt sind sie auf der Höhe ihrer Macht. Wohl droht vorübergehend der Streit der Feldherren ihre Aktionskraft zu lähmen, aber die Versöhnung verbindet die beiden fester miteinander, als sie es vordem gewesen waren. Der Blick in die Zukunft, der sich im Feldherrnrat auftut, ist für Brutus und Cassius durchaus nicht besorgniserregend. Da greift nun im letzten Auftritt der Szene eine dämonische Gewalt in den Gang der Handlung ein; Cäsars Geist, der sich selbst Brutus' „bösen Geist“ nennt, verkündet Brutus Unheil. Man beachte dabei, daß der Geist Cäsars das Unheil nicht schafft, sondern nur verkündet. Wohl könnte ja nun die Verkündigung als solche das Unheil schaffen; indes — sie stößt auf einen Brutus, den das Wissen um sein Schicksal, oder doch das Ahnen desselben nicht aus dem Geleise seiner Entschlüsse herauswirft. — Überdenkt man noch einmal, wie wenig Raum der Dichter für die Darstellung der politischen Machtverhältnisse in Anspruch nimmt, so wird man zugestehn, daß im IV. Aufzuge das Politische fast ganz vom Persönlichen verschlungen wird. — Im Mittelpunkt des Interesses steht wieder Brutus. Sein Charakter, dessen Darstellung das vornehmste Ziel des Dichters ist, wird durch einige bedeutende Züge ergänzt, die aus bedeutsamen Situationen gewonnen werden. Brutus weiß um Portias Tod; damit ist die eine seelische Situation gegeben. Wohl empfindet Brutus tiefen Schmerz (darin nicht der reine Stoiker, der „apathisch“ ist); aber er erträgt den Schmerz mit männlicher Gefaßtheit und gibt demselben keinen Raum, wenn es sich um ein „lebend Geschäft“ handelt. Hat Cassius recht, so ist Brutus' Fähigkeit, den großen Schmerz groß zu ertragen, wesentlich unterstützt durch seine Naturanlage. In der Tat ist Brutus (wie es sich schon früher ausgewiesen hat) eine Natur, die seelischen Erregungen gegenüber eine geringe Reizempfindlichkeit besitzt und die dann, wenn sie infolge der außergewöhnlichen Stärke des

Reizes doch erregt wird, leicht in den neutralen Zustand zurückkehrt. Man erinnere sich an jenen Zustand kühler Ruhe, der bei Brutus eintrat, bald nachdem seine Seele durch Cassius in den „Zustand der Empörung" versetzt war (II, 1). Brutus selbst charakterisiert sich in der gleichen Weise, wenn er sich dem Kiesel vergleicht, der, viel geschlagen, flücht'ge Funken zeigt, und gleich darauf „wieder kalt ist". Allerdings schafft der Gram um Portia in Brutus' Seele einen Reizzustand, der sich in seinem Zorne gegen Cassius entladet, aber, wie wieder Cassius urteilt, ist die Größe dieses Zornes durchaus nicht der Größe des Reizes entsprechend („Lag das im Sinn euch, wie entkam ich lebend?"). — Echt stoisch ist an Brutus der Stolz, mit dem er sich seiner Fähigkeit, das Leiden zu ertragen, bewußt ist: „Kein Mensch trägt Leiden besser".

Der Urheber der Verschwörung gegen Cäsar war Cassius; als aber Brutus der Verschwörung beitrat, ging die Leitung des Unternehmens wie von selbst auf Brutus über. Cassius, der einzige unter den Verschworenen, der selbständig urteilt, beugt sich ihm nach kurzem Widerstreben. Der Feldherrnrat, in dem der Feldherr Cassius dem Feldherrn Brutus gegenüber steht, zeigt dasselbe Verhältnis. Auch hier wieder ist sich Brutus seiner Überlegenheit vollbewußt. „Ihr seid es nicht", antwortet er Cassius, als dieser sich den „erfahreneren" Krieger nennt. Besitzt Brutus in den bisher berücksichtigten Auftritten die Überlegenheit über Cassius kampflos, so stellt der Dichter in der 3. Szene unseres Aufzugs dar, wie er sie im Kampf behauptet. Cassius wird von Brutus zur Rechenschaft gezogen; als Cassius sich unter Drohungen gegen diese Behandlung auflehnt, beugt sich Brutus unter seinem Zorne und seinen Drohungen nicht nur nicht, sondern erhebt sich, im Vollbewußtsein seiner „Redlichkeit", unerschrocken zu noch schärferer Ablehnung des von Cassius beliebten Benehmens. Da beugt sich ihm Cassius; er wagt keine neue Erhebung, sondern lenkt ein. Nachdem aber die Spannung zwischen den beiden Gegenspielern nachgelassen hat, kommt Cassius' Verlangen nach Brutus' Freundschaft zum Ausdruck; ein Beweis für den Zauber, der von Brutus ausgeht (attrativa).

Die letzte bedeutende Situation, in der sich uns Brutus darstellt, ist die Geisterszene: hier hat es Brutus mit seinem Schicksal zu tun. Auch das Schicksal, das sich ihm drohend ankündigt, beugt ihn nicht.

So ist denn der Haupteindruck, den der IV. Aufzug von Brutus hinterläßt, der der Erhabenheit und des stolzen Kraftbewußtseins. Ergänzend tritt zu der Erhabenheit des Helden Hohem gegenüber seine Freundlichkeit im Verkehr mit den Niedrigen.

Unter dem Gesichtspunkt der modernen Technik des Dramas angesehn, erscheint der IV. Aufzug im Vergleich zu den drei ersten als geringwertiger. Man hat von diesem Gesichtspunkt aus geurteilt, das dramatische Interesse erlahme im IV. Aufzuge, er befriedige das hochgespannte Interesse der Zuschauer nicht mehr voll. Schon oben wurde darauf hingewiesen, wie wenig allerdings die Linie der politischen Handlung

entwickelt ist. Indes, wenn man den Dichter nicht nach den ihm trotz Gustav Freitag fremden Gesichtspunkten des modernen Dramenbaus mißt, sondern nach seinem eigenen Maßstabe, so muß das Urteil über den dramatischen Wert des Aufzugs anders lauten. Nicht eine interessant sich entwickelnde Handlung ist Shakespeares dichterischer Hauptzweck, sondern die Darstellung interessanter, bedeutender Charaktere. Man wird aber zugestehn müssen, daß die drei großen Situationen der 2. und 3. Szene wohl geeignet sind, die Charaktere dramatisch zu entwickeln. — Die Streitszene ist infolge der Heftigkeit der in ihr sich auswirkenden Leidenschaften eine bedeutende Spielszene, die eine bedeutende theatralische Wirkung haben muß. Beide, Brutus und Cassius, erhitzen sich zu einem Grade der Erregung, der ihnen sonst fremd ist. Der Dialog zeigt bald kurze, mit verwundender Schärfe herausfahrende Rede (beachte namentlich die Rede des Brutus!), bald lange, breiter sich entfaltende Rede, in der das Pathos der Redenden sich auslebt.

V. Aufzug.

Der V. Aufzug bringt die Katastrophe; von dem Tage, an dem er spielt, heißt es: „Dieser Tag muß enden, was des Märzen Idus anfing" (1. Sz.). Er ist dreiteilig: Sz. 1, 2—3, 4—5. Die erste Szene enthält in ihrem ersten Abschnitt ein Wortgefecht zwischen den feindlichen Heerführern, in ihrem zweiten Teile den Abschied zwischen Brutus und Antonius. Sie bereitet den kriegerischen Zusammenstoß vor. Die zweite Szenengruppe endet kataſtrophisch mit Cassius' Tode; das Thema der dritten ist Brutus' Untergang. Beidemal tritt die Katastrophe am Ende einer Schlacht ein: Cassius' Tod am Ende der ersten, unentschiedenen Schlacht, der des Brutus am Ende der zweiten, verlorenen Schlacht. Die beiden letzten Szenengruppen stehen unter dem Gesetz eines „gegensätzlichen Parallelismus."

1. Szene.

Dem Wortgefecht der Feldherren geht ein kurzer Wortwechsel zwischen Antonius und Octavius voraus; so kurz er ist, so charakteristisch ist er für die beiden und ihr Verhältnis. Wille steht gegen Wille; Octavius' Wille aber ist herrischer und härter als der des Antonius. Die spröde Härte des Octavius wird vortrefflich durch die harte Kürze seiner Worte gemalt („Zur rechten — sc. Hand — ich, behaupte du die linke" — „Ich kreuz' euch nicht, doch ich verlang' es so").

Das Wortgefecht besteht namentlich in seinem ersten Teile aus einem Herüber und Hinüber von spitzen, verwundenden Reden. Shakespeare kam mit diesem Auftritt dem Geschmack seiner Zuhörerschaft entgegen, die an solchem Wortkampf, um nicht zu sagen Wortturnier, ausgesprochenes Wohlgefallen fand. Das Thema des ersten Gesprächsteils ist in den Worten des Brutus: „Erst Wort, dann Schlag" gegeben. Die erste Entgegnung kommt von Octavius; sie ist für die harte und massive

Art bezeichnend, die Octavius auch in diesem Auftritt bewährt. Er nennt Brutus und Cassius Worthelden. Hat Octavius hart und persönlich gesprochen, so ist Brutus' Erwiderung mild und unpersönlich: „Gut Wort geht über bösen Streich, Octavius". Mit einem Meisterschlag antwortete Antonius, auch hier wieder ein Meister der Rede. Er erinnert Brutus an den heuchlerischen Widerspruch zwischen seinen guten Worten und seinem bösen Streich bei Cäsars Ermordung. Ebenso geschickt geführt ist Antonius' Gegenschlag auf Cassius' Angriff. Cassius schuldigt ihn süßlicher Rede an; er aber bleibt im Bilde und wendet es blitzschnell zu seinen Gunsten („Nicht auch stachellos?") Noch geschickter pariert er endlich durch Gegenschlag den Schlag, den Brutus tut. Brutus verwertet das zuerst von Cassius gebrauchte, dann von Antonius zu seinen Gunsten gewandte Bild ein drittes Mal; er gibt sich aber dabei eine Blöße, die der große Wortfechter Antonius sofort ersieht und auf die er einen scharftreffenden Schlag führt. Es ist aber die Stelle, auf die er bereits einmal geschlagen hatte, d. h. eben die Stelle, an der Brutus sehr verwundbar ist: Er erinnert abermals an die feige Heuchelei der Verschworenen bei Cäsars Ermordung. Diesem neuen Ausfall gegenüber hat Cassius nicht viel mehr als eine Anklage gegen Brutus, auf dessen Rat hin einst Antonius geschont wurde.

Mit einem wiederum für ihn sehr charakteristischen: „Zur Sache! kommt!" bricht Octavius das Wortgefecht ab. Dann schleudert er den Gegnern noch finstere Drohungen entgegen. Brutus wehrt das in den Drohungen enthaltene Wort „Verräter" ab und erhebt sich dann nach einer Zwischenrede des Octavius diesem gegenüber zur vollen Höhe seines stolzen Selbstbewußtsein. Cassius hingegen bricht seinem cholerischen Temperament entsprechend in scharfe Scheltworte aus. Mit einer heftig herausgeschleuderten Herausforderung schließt Octavius das Gespräch.

In dem Gespräch mit Messala gewährt uns Cassius einen Einblick in seinen Seelenzustand. Die Stimmung, die ihn beherrscht, ist nicht einheitlich; vielmehr sind es zwei entgegengesetzte Stimmungen, die einander in seiner Seele ablösen oder unausgeglichen mit einander kämpfen. Bis vor kurzem hat Cassius als Anhänger Epikurs nicht an unglückliche Vorzeichen geglaubt; seit heute morgen hat er seinen Sinn geändert, weil ein Omen mit handgreiflicher Deutlichkeit den Willen der Himmlischen auszudrücken schien. Doch ist sein Skeptizismus keinem ganzen Glauben gewichen („Ich glaub' es auch nur halb".) Zum Beweise dafür weist er Messala auf „den frischen Mut" hin, mit dem er dem Kommenden entgegengeht. Doch nimmt er anderseits Messala zum Zeugen, daß er nur widerwillig alles Glück an eine Schlacht wage. Jedenfalls ist Cassius' Seelenzustand im labilen Gleichgewicht, sodaß sein frischer Mut leicht in Mutlosigkeit umschlagen kann.

In der Abschiedsszene fragt Cassius, was Brutus im Falle einer Niederlage zu tun gedenke. In Brutus' Antwort liegt scheinbar ein Widerspruch, insofern er zunächst den Selbstmord als feig' und

niederträchtig weit von sich weist, dann ihn aber als das selbstverständliche Mittel, sich vor Schmach zu bewahren, wählen zu wollen erklärt. Indes ist der Widerspruch eben nur scheinbar, da die beiden Situationen, auf die sich die beiden Antworten beziehen, verschieden sind. Brutus hält es für seine sittliche Pflicht, den Willen der überirdischen Mächte zu erwarten; feige und niederträchtig aber dünkt es ihm, aus Furcht vor dem, was kommen mag, das Leben zu verkürzen. Ganz anders muß dagegen das sittliche Urteil ausfallen, wenn die überirdischen Mächte bereits entschieden haben; wenn es sich nicht mehr darum handelt, drohendes Unheil zu erwarten, sondern sich vor einem hereingebrochenen oder unfehlbar hereinbrechenden Unheil zu retten. Brutus verabscheut einen Selbstmord, der aus der Furcht vor dem, was da kommen kann, entspringt; er ist ihm aber, um die stoische Formel zu gebrauchen, ein preiswürdiger Ausgang aus dem Leben, wenn er der einzige Ausweg ist, auf dem die Mannesehre vor Beschimpfnng gerettet werden kann.

Der Abschied, den Brutus und Cassius von einander nehmen, ist ein Freundesabschied. Der Ausdruck der Innigkeit ihrer Gefühle für einander ist die fast wörtliche Übereinstimmung ihres Abschiedsgrußes. Brutus gibt den Ton an, und Cassius wiederholt gleichgestimmt die Worte des Freundes. Die letzten Worte des Brutus, mit denen die Szene schließt, lassen einen interessanten Vorgang in seiner Seele erkennen. „O wüßte jemand doch das Ende dieses Tagwerks, eh es kommt" — so spricht gleichsam der natürliche Mensch in Brutus. Solchem Verlangen aber tritt der stoische Imperativ entgegen, der die Zukunft mit unerschütterlicher Ruhe erwarten heißt.

2. und 3. Szene.

Die 2. Szene entrollt ein kurzes Augenblicksbild; man erfährt aus Brutus' Munde, daß der Flügel seines Heeres gegen Octavius siegreich ist. Die 3. Szene versetzt in dem raschen der Shakespeareschen Bühne möglichen Szenenwechsel auf einen anderen Teil des Schlachtfeldes, auf dem die strategische Lage der in der 2. Szene genau entgegengesetzt ist. Die Leute des Cassius fliehen; er selbst stemmt sich ihrer Flucht ohne Erfolg entgegen. Da bringt Pindarus die Nachricht, die verhängnisvoll für Cassins werden soll: die Nachricht, daß Antonius' Heer des Cassius Zeltlager erobert habe. Cassius ist noch besonnen genug, um erst den Titinius auf Kundschaft auszusenden, ob es die Feinde oder die Freunde sind, die sich in seinem Lager befinden. Den scheinbaren Ausgang des Kundschaftsritts erfährt Cassius durch Pindarus, der zur besonnenen Aufnahme der erschauten Vorgänge unfähig ist. (In technischer Hinsicht ist zu merken, daß der Dichter die Vorgänge auf dem unsichtbaren Schauplatz einerseits durch den Bericht des Dieners anderseits durch das „Freudengeschrei" auf die Bühnenhandlung wirken läßt). Nachdem sich Cassius überzeugt zu haben glaubt, daß seine Sache verloren ist, läßt er sich durch Pindarus den Tod geben. Den Sklaven zwingt ein Eid zur Beihilfe.

Der Dichter hat in dem nun folgenden Zwiegespräch zwischen Titinius und Messala selbst den Gesichtspunkt angegeben, unter dem er Cassius' That angesehn wissen will. Titinius sagt: „Mißtrauen in mein Gelingen bracht' ihn um", und Messala nimmt das Stichwort „Mißtraun" auf, um dann noch eine allgemeine Reflexion über das Mißtrauen, das Kind der Schwermut, anzuschließen. Das Mißtrauen des Cassius in den guten Ausgang der Sache ist die Ursache für ein tragisches „Zu früh"; die unwiderrufliche Tat ist bereits geschehn, als die frohe Botschaft ankommt, daß nicht die Feinde, sondern die Freunde im Lager sind. Vergl. den V. Aufzug von „Wallensteins Tod", wo die Katastrophe auf dieselbe Weise herbeigeführt wird. — Cassius' letzte Worte: „Cäsar, du bist gerächt, und mit demselben Schwert, das dich getötet" sind als ein Zeugnis seines Schuldgefühls anzusehn (s. u.). Eng verbindet Titinius sein Geschick mit dem des Cassius. Er erwidert reichlich die Liebe, die dieser zu ihm hegte (Cassius: „O Memme, die ich bin, so lang zu leben, bis ich den besten Freund vor meinen Augen gefangen sehen muß!") Sein Schmerz bei der furchtbaren Entdeckung von Cassius' Tode preßt ihm zunächst den Klageruf: „O mein Herz" aus. Dann folgt eine wehmütige Reflexion über die harte Tatsache, daß Cassius dahin ist. Mit ihm ist für Titinius alles dahin; als Cassius' Sonne unterging, sank auch die Sonne Roms. „Unser Tag ist hingeflohn", „unsre Taten sind getan" — Diese Worte bezeugen, in wie inniger Lebens- und Schicksalsgemeinschaft Titinius mit Cassius stand. Von zarter Freundschaft eingegeben sind auch Titinius' letzte monologische Worte, in denen er den hingegangenen Freund anredet, als lebte er noch. Es sind zunächst Worte der Klage über das unselige Mißverständnis, dessen Opfer Cassius geworden ist; wie war doch die Wirklichkeit so glücklich! Aber das Glückliche hat Cassius' Unglücksargwohn in sein Gegenteil umgedeutet. Dann setzt Titinius dem Gefallenen den Siegeskranz auf, den ihm des siegreichen Brutus Zartsinn bestimmt hatte. Danach tötet er sich mit dem Schwert des Cassius; er fällt, indem er sich dem Freunde gleichsam als Totenopfer bringt. Die Lebensgemeinschaft wird zur Todesgemeinschaft. — Brutus mit seinen Offizieren kommt herzu. Angesichts der beiden Leichen deutet Brutus das Geschehene; er führt es auf die geheimnisvolle Macht zurück, die Cäsars Geist ausübt. Bezeichnend dafür, daß ihm der Geist Cäsars ein numen praesens (ein gegenwärtiges Geisteswesen) ist, erscheint die Anrede „O Julius Cäsar!" Brutus denkt offenbar den Geist Cäsars, der ihm selbst als „böser Geist" erschienen ist, als dämonische Macht, ohne daß an unserer oder an einer anderen Stelle ersichtlich wäre, wie er sich das Wirken des Geistes psychologisch und sonst vermittelt denkt. In den Schlußworten der Szene erkennt Brutus die Römertugend der beiden Gefallenen, namentlich aber des Cassius an. Auch hier wie in den Abschiedsworten des Titinius beweist die Form der Anrede die Innigkeit der Empfindung. Und wie Titinius in und mit Cassius Roms Sonne untergehen sah, so nennt jetzt Brutus in edler Selbstvergessenheit

Cassius den „letzten aller Römer". Genügen diese Worte schon, um zu beweisen, daß Brutus' Freundschaftsempfindung für Cassius in der Versöhnungsszene vollkommen wiederhergestellt ist, so beweisen es noch mehr die Worte zarter Dankbarkeit: „Diesem Toten, Freunde, bin ich mehr Tränen schuldig, als ihr hier mich werdet zahlen sehn" usw. Die Stärke seines Schmerzes aber bekundet das „uns" in den Worten: „Es schlug uns nieder", mit denen er begründet, warum Cassius nicht im Lager bestattet werden soll. Doch jetzt ist er noch Herr seiner Kraft, und darum befiehlt er den Aufbruch zu einer neuen Schlacht.

4. und 5. Szene.

Die 4. Szene versetzt in eine Situation der neuen Schlacht: wohl ist Brutus' Glück allem Anschein nach im Sinken; aber noch ist Brutus voll Mut und vermag mit seinem Mut den Mut anderer zu entflammen. Cato und Brutus machen ihren stolzen Namen zum Feldgeschrei und stürzen sich in die Reihen der Feinde. Cato fällt. Lucilius spricht kurze ehrende Worte des Nachrufs über ihn, wie sie vorher Titinius und Brutus gesprochen hatten. Den zweiten Abschnitt der Szene füllt Lucilius' Tat. Lucilius will als Brutus für Brutus sterben. Die Tat mißlingt; aber sie beweist die Ergebenheit, mit der Brutus' Freunde ihm bis an den Tod treu sind. Freundesstolz auf die unbesiegbare Tugend des Brutus aber atmen die Worte: „Brutus ist sicher genug" usw. Lucilius weiß, der Feind mag Brutus in einer Lage treffen, in welcher er will, — er wird sich selbst gleich sein, er wird sein, der er war. In der 5. Szene ist Brutus' und der Seinen Lage hoffnungslos; es gibt kein Zurück und kein Vorwärts. Nun ist für Brutus der Augenblick gekommen, das zu tun, was er so lange verabscheut hatte, als er das Äußerste wohl kommen sah, das Äußerste aber noch nicht da war. Brutus wirbt um einen Helfer zum Tode. Aber zunächst weigern sich zwei seiner Diener solches Dienstes; dann sein Jugendfreund Volumnius. Bei dem Abschied, den Brutus alsdann von seinen Dienern und seinem Freunde nimmt, durchdringt ihn angesichts des Anblicks seiner Getreuen das Hochgefühl, daß er in seinem ganzen Leben nicht einen fand, der ihm nicht getreu war, und in diesem Hochgefühl erhebt er sich auch über Octavius und Antonius, die über ihn den schnöden Sieg gewonnen haben. Einen bedeutsamen Einblick in das Seelenleben des Helden während der ganzen zurückliegenden Zeit gewähren die Worte: „Mein Gebein will Ruh, das nur um diese Stunde sich gemüht". Brutus hat die Zeit her Todessehnsucht empfunden; der Tod ist ihm Gewinn. Den Helferdienst, den Clitus und Dardanius verweigert haben, leistet dem Brutus ein dritter Diener, Strato. Es ist eine freiwillige Tat, zu der Brutus seinen Diener durch den Appell an seine Ehre bewegt. Es ist ein echter Brutuszug, daß er ihn so gewinnt; ebenso ist es ganz Brutus' Art entsprechend, wenn er in dem Abschiedsgruß den Diener durch den Ehrennahmen „Freund" zu sich emporhebt. — Brutus' letzte Worte sind an Cäsar gerichtet; noch einmal

stellt er sich auf Du und Du mit Cäsars Geist wie bereits in der 3. Szene, („Besänft'ge, Cäsar, dich!"). Cäsars Geist hat als böser Geist Brutus in Zorn und Haß verfolgt; er wird sich besänftigen, wenn Brutus sich selbst getötet hat. Brutus tötet aber sich selbst viel lieber, als er Cäsar getötet hat (s. u.). — Der Schluß der Szene ist eine einzige große Ehrenbezeugung für Brutus. Eine Ehre für Brutus ist der Stolz, mit dem Strato den siegreichen Untergang seines Herrn preist, der allein sich selbst unterlag und der durch den Tod sich die Freiheit rettete. Eine Ehre für Brutus ist ferner die Freude des Lucilius, daß Brutus wirklich so groß war, als wie er sich ihn gedacht. Eine Ehre für Brutus ist es ferner, wenn Octavius des Brutus Diener in seinen Dienst übernimmt. Vor allem aber sind der Ehre des Brutus die Epitaphworte geweiht, in denen Antonius, der Feind des Brutus, die Summe von dessen Charakter zieht. Der Beweggrund seiner Tat an Cäsar, so bestätigt Antonius dem Brutus, war völlig unpersönlich; es war eine Tat zum gemeinen Besten. Sein Charakter aber war von der Art, daß die Natur, die in ihm die Elemente so glücklich gemischt hatte, auf ihn als auf ein Urbild des Mannes zeigen konnte. Den ehrenden Worten sollen nach Octavius' Befehl auch die ehrenden äußeren Kundgebungen folgen.

Rückblick auf den V. Aufzug. Drei Niederlagen stellt der V. Aufzug dar: die Niederlage des Brutus und Cassius im Wortstreit, und die Niederlagen beider im Waffenstreit. Die beiden Hauptszenengruppen stehen, wie bereits bemerkt wurde, unter dem Gesetz des antithetischen Parallelismus. Das entscheidende Ereignis ist in beiden Gruppen ein Selbstmord. Die Lage vor, bei und nach der Tat ist in beiden Fällen sehr ähnlich; doch läßt grade die große Ähnlichkeit auch wieder die große Verschiedenheit der einzelnen Momente besonders deutlich hervortreten. Beide, Cassius und Brutus, haben Kunde von der nahen Katastrophe; Cassius durch das ominöse Vorzeichen, Brutus in viel deutlicherer Form durch die Erscheinung des Geistes. Während aber Cassius unter dem Drucke des Vorzeichens stehend, die Fähigkeit zu ruhigem Handeln einbüßt, bleibt Brutus bis zum letzten Augenblick besonnen und klar. Cassius wird das Opfer seines Mißtrauens in einen guten Ausgang, Brutus versucht das Glück tapfern Mutes noch ein zweites Mal. Cassius unterliegt einem Wahn, Brutus stirbt in klarer Erkenntnis der wirklichen Sachlage. Eigenartig verschieden ist auch die Art der Beihilfe, deren sich beide bei ihrem Tode bedienen; beide bedienen sich der Beihilfe ihrer Sklaven; aber während Pindarus, durch seinen Eid gebunden, nichts tun kann als gehorsam sein, widerstreben zwei der Diener des Brutus, der dritte aber gehorcht nicht einem Befehl, sondern erfüllt die Bitte eines, der als „Freund" von einem Ehrenmanne die Hilfe erbittet. Die letzten Worte des Cassius lassen darauf schließen, daß er sich eines Schuldgefühls nicht hat erwehren können; bei Brutus dagegen findet sich keine Spur von Erschütterung seines Gewissens.

Die Szenengruppen sind einfach nebeneinander gereiht; der Ausgang der ersten weist auf die zweite, der Ausgang der zweiten auf die dritte hin. Alle drei enthalten in sich relativ vollendete Handlungen. Eine Verschränkung von Teilhandlungen untereinander findet sich in der 2. Szenengruppe. Zwischen Titinius' Abgang und Rückkehr schiebt sich die Katastrophe ein. — Da der Dichter die Handlung in den beiden letzten Szenengruppen parallelisiert, so ist die szenische Form nur sehr wenig mannigfaltig.

Hinsichtlich der Bewegungslinie der Handlung gilt die zum IV. Aufzuge bereits gemachte Bemerkung wieder.

Wenn irgendwo die geringe Teilnahme des Dichters für die politische Handlung ersichtlich ist, so im V. Aufzuge; die Perspektive auf den nahe bevorstehenden Sieg des cäsarischen Gedankens ist kaum angedeutet. Das Interesse des Dichters ist im wesentlichen persönlich; die Teilnahme für seine Helden nimmt ihn geradezu in Beschlag. Und zwar steht dabei das Interesse an Cassius im Dienste des Interesses an Brutus.

Die Mächte, die miteinander im Streit liegen, sind zunächst (Sz. 1) die Feldherren, dann die Heere. Im Wortkampf unterliegt Brutus; im Waffenkampfe siegt er, wenigstens in der ersten Schlacht. Außer den sichtbaren Mächten wirkt nach der Vorstellung des Brutus, in der der Dichter mit voller Naivetät auch uns festhält, noch der Geist Cäsars. Die Form dieses Wirkens, von dem wir hören, sind die beiden Erscheinungen. Indes erschöpft sich damit offenbar nach Brutus' Vorstellung die Wirkung des Geistes nicht; doch bleiben wir über die Art der anderweitigen Wirkung im Dunklen. Für den Dichter liegt das künstlerische Interesse vor allem in dem Kampfe mit dem bösen Schicksal, das Brutus durch die unsichtbare Macht und die sichtbaren Mächte bereitet wird. Seine künstlerische Absicht zielt vor allem auf die Darstellung des Seelengemäldes des mit seinem Schicksal ringenden Brutus. Übrigens ist dieses Seelengemälde mehr in großen, kräftigen Strichen angelegt als im einzelnen durchgeführt. Will man es verstehen, muß man zunächst den Stimmungsuntergrund in Brutus' Seele untersuchen, wie sich derselbe bei den Einblicken, die man gelegentlich tut, darstellt. Brutus' Seele war, das hörte man bereits im IV. Aufzuge, „krank an manchem Gram". Der schwerste Gram war Portias Tod. Dazu aber kam, das darf man schließen, der Gram über Cäsars Tod. Nicht als ob auch nur ein Schatten von Gewissensqual über Brutus' Seele gezogen wäre, oder als ob er etwa deshalb den Tod Cäsars betrauerte, weil er die Zwecklosigkeit der ungeheuren Tat, die historische Notwendigkeit des Cäsarismus eingesehen hätte. Als Brutus dem Cassius jenen Einblick in seine Seele eröffnete, war ja seinem eigenen Gutachten gemäß die Sache der Verschworenen auf der Höhe. Er trauerte vielmehr um Cäsar, weil er nie aufgehört hatte, Cäsar zu lieben; er trauerte darüber, daß er Cäsar hatte töten müssen. Das war die Stimmung, in der Brutus von seinem Schicksal getroffen wurde. Die Tapferkeit, mit der

er den Kampf gegen das Schicksal aufnimmt, verdient um so höhere Anerkennung, je niedergedrückter seine Stimmung war. Brutus im Unglück bietet jenes Schauspiel für Götter dar, von dem der Stoiker Seneca spricht (De provid 1. fg., Epist 64, 4., 82, 39); er ist der „vir fortis cum mala fortuna compositus“ (der mit widrigem Schicksal verbundene Tapfere). Brutus ist größer als sein Schicksal; er ist ein vom Schicksal unabhängiger Charakter, eine reine Ausprägung des „Erhabenen der Fassung“, mit Schiller zu reden. (Über das Pathetische). Das Schicksal ändert nichts an seinem Wollen und Handeln; vor allem: es ändert nichts an seinem Wesen; er behauptet sein eigenes Selbst; er verharrt in ruhiger Sichselbstgleichheit.

Was die Darstellung der Charaktere im V. Aufzuge anlangt, so ist besonders die direkte Form der Charakteristik bemerkenswert. Offenbar bedient sich der Dichter z. B. des Antonius, um seine eigene Auffassung von Brutus' Charakter auszusprechen. Das Urteil aus Antonius' Munde: „Dies war der beste Römer unter allen“ usw. ist dabei um so wertvoller, als Antonius in dem Wortgefechte der 1. Szene die heuchlerische Form des Handelns der Verschworenen mit größter Schärfe aufgedeckt hat. — Die Lage, in der die Personen handeln, ist derart, daß in ihr das Innerste der Personen zu Tage treten muß; so zeigt sich Brutus' heroischer Gleichmut angesichts des drohenden Todes. In reichem Maße ist für die Charakteristik der Hauptpersonen die Stellung zu benutzen, die zu ihnen die anderen Personen einnehmen; man denke an die zur Selbstaufopferung bereite Liebe des Titinius und Lucilius, an die Weigerung der Diener des Brutus, ihren Herrn zu töten, an die Worte und das Handeln, mit dem Antonius und Octavius ihren gefallenen Gegner ehren.

Die Sprache ist besonders charakteristisch in dem Wortkampf (Sz. 1): hier ist Antonius durch die Schärfe und Spitzigkeit, Brutus durch die Sanftheit, Octavius durch die Derbheit seiner Worte charakterisiert. Man beachte z. B. in Brutus' Worten die Anrede „ihr Landsgenossen“; in Octavius' letzten Worten den Zornausbruch: „Trotz in die Zähne schleudr' ich euch, Verräter“. Die Abschiedsszene zwischen Brutus und Cassius atmet in ihrer Sprache ruhige Festigkeit; dasselbe gilt von den Abschiedsworten, die Brutus an Volumnius und an seine Sklaven richtet.

Rückblick auf das ganze Drama. Bei der Überschau über die fünf Aufzüge als die Glieder des ganzen Dramas erscheint der I. Aufzug als die Vorbereitung des II., der II. als die Vorbereitung der ersten Hälfte des III. Aufzugs. Die Ermordung Cäsars ist die Höhe, zu der die vorhergehende Handlung in stufenmäßigem Anstieg hinanführt. Charakteristisch für den Gang der Handlung ist das Fehlen eines eigentlichen Gegenspiels in diesem ersten Hauptabschnitt der Dichtung. Ab und zu taucht wohl die Möglichkeit, daß Cäsar gerettet werden könnte auf (die Weissagung, Cäsars Verdacht gegen Cassius usw.); aber diese Möglichkeiten verschwinden sehr schnell wieder. Jedenfalls kommt es zu

keinem eigentlichen Gegenspiel, zu keinem Ringen der feindlichen Mächte miteinander. Der Dichter führt nur wiederholt zu einem Punkte, an dem Cäsar vielleicht die Verschwörung entdecken und, was damit gleichbedeutend wäre, vernichten könnte. Unmittelbar nach der Höhe, auf der die Handlung nur wenige Augenblicke verweilt, tritt der Umschwung ein: Die Verschworenen fliehen aus Rom, ohne daß es zu einem Zusammenstoß zwischen ihnen und den Cäsarianern gekommen wäre. Also auch bei der Peripetie kommt es zu keinem Zusammenstoß der gegnerischen Mächte. Im IV. Aufzuge liegt eine neue Höhe, insofern die nach einem Zwiespalt wieder festvereinten Hauptverschworenen, auf dem Gipfel der Macht angelangt, den Machterben Cäsars entgegenziehen. Ein neuer Umschlag tritt ein, nicht sowohl aber durch die Übermacht der Gegner, als vielmehr durch das zauberhaft dämonische Einwirken von Cäsars Geist. Der Dichter verzichtet also auf eine geschichtlich-pragmatische Behandlung, indem er eine übernatürliche Macht als die Gegnerin der Verschworenen einführt, die als mythologischen Ausdruck seelischer Vorgänge (etwa der Reue) zu fassen unmöglich ist. Der Dichter ist dabei, wie unten gezeigt werden soll, ohne Bedenken seiner Quelle gefolgt. Jedenfalls fehlt vollends hier der Zusammenstoß der miteinander ringenden Mächte. — Aus der gesamten Führung der Handlung, besonders aber aus der Handlung der beiden letzten Aufzüge ergibt sich, daß Shakespeares dichterisches Interesse durchaus nicht in erster Linie der Handlung als solcher gilt; ein künstlerischer Aufbau der Handlung, wie ihn der Techniker des Dramas wünschen möchte, lag nicht in seiner dichterischen Absicht. Man kann ihn mit bezug auf den Handlungsverlauf sogar nicht von Gleichgültigkeit gegen die Begründung und Ableitung des Geschehenden freisprechen; er macht die äußere Handlung kurzer Hand ab, um dem Interesse sich ungeteilt zuzuwenden, für das die Handlung nicht mehr als ein Vehikel ist. Shakespeares Interesse im „Julius Cäsar" gilt hauptsächlich der Menschendarstellung; seine dichterischen Ziele liegen im psychologischen und charakterologischen Gebiet. Zur Menschendarstellung aber bedarf er bedeutende Situationen, in denen die Charaktere sich ausleben. Die Handlung ist das Mittel, solche Situationen zu schaffen; als Mittel muß sie sich mit einem abgeleiteten Interesse begnügen. So liegt dem Dichter z. B. daran, für Brutus die Lage herbeizuführen, in der er mit dem widrigen Geschick ringt; der Geist Cäsars ist ihm zur Herbeiführung dieser Lage ein genehmes Hilfsmittel. Nur dann, wenn man den Dichter als beherrscht vom charakterologischen Interesse denkt, kann man an wichtigen Stellen seine Stoffauswahl verstehen.

Den I. Aufzug beherrscht, wenn man das Drama unter charakterologischem Gesichtspunkt ansieht, Cassius, den II. Brutus; im III. überwiegt beim Dichter das Interesse für Antonius; im IV. und V. Aufzuge ist das Interesse des Dichters Brutus und Cassius zugewandt; indes geht aus der Behandlung der beiden Aufzüge hervor, daß in erster Linie Brutus' Charakter dramatisch dargestellt werden soll. Wohl war Shake-

speare viel zu sehr Dichter und auch viel zu sehr charakterologisch interessiert, um an einem Charakter, wie es Cassius ist, nicht auch um seiner selbst willen das größte künstlerische Interesse zu nehmen; indes soll doch auch Cassius für Brutus als hebende Folie dienen; während die Gestalt des Brutus rein um ihrer selbst willen dargestellt wird, geschieht Cassius' Darstellung zugleich unter dem Einfluß der vom Dichter beabsichtigten Kontrastwirkung.

Bei dieser Überschau über die Hauptpersonen der fünf Aufzüge ergibt sich zunächst das eine mit aller Deutlichkeit: In keinem Aufzuge liegt der dichterische Schwerpunkt in der dramatischen Charakteristik Cäsars. Zweitens muß zunächst zugestanden werden: Auch Brutus ist in dem Sinne nicht der Held der Tragödie, daß alle Teile der Handlung zur Darstellung seines Wesens in Beziehung gesetzt sind. In diesem Sinne ist das Interesse des Dichters keineswegs einheitlich. Seine Quelle bot ihm eine Reihe hervorragender eigenartiger Charaktere; er behandelte sie mit all der künstlerischen Vorliebe, die er für die Darstellung so interessanter Charaktere in so bedeutsamen Situationen besaß. Kein Charakter aber ist so sorgfältig behandelt, so vielseitig beleuchtet wie der des Brutus. Wenn also der alte Satz: A potiore fit denominatio (Die Benennung geschieht nach dem Wichtigeren) auf die Betitelung der Dramen angewandt werden müßte, so könnte das Drama nicht wohl anders als „Brutus" heißen.

Zu demselben Resultate kommt man, wenn man das Ein- und Aussetzen der wirkenden Kräfte und den Verlauf der einzelnen Handlungen betrachtet. Hier gilt zunächst: Auch in den Aufzügen, in denen wie im I. und im III. ein anderer Charakter mit größerer Breite behandelt wird, ist einmal alles vom Dichter geschehn, um Brutus ein bedeutendes Spiel zu sichern, zweitens ist er in erster Linie der Gegenstand der Haupthandlung; so richtet sich Cassius' Hauptarbeit in dem I., von ihm beherrschten Aufzuge auf Brutus. Im III. Aufzuge wendet sich Antonius vor allem gegen Brutus; man beachte die Formel: „Brutus und die anderen". Brutus und Cassius sind die einzigen Personen, die man in keinem Aufzuge auf längere Zeit aus dem Auge verliert; Cassius aber erscheint oft als Nebenfigur.

Cäsar verschwindet im III. Aufzuge aus der Reihe der Handelnden. Vorher aber ist er keineswegs für den Gang der Handlung bestimmend; er ist nicht sowohl Handelnder, als vielmehr Objekt der Handlung (s. u.). Nach seinem Tode führt er zwar als Geist ein weit tatkräftigeres Leben als zu seinen Lebzeiten; indes doch nur in unsichtbarer Handlung; man hört von seinen Wirkungen, sieht aber nichts von dem Wo und dem Wie seiner Wirksamkeit. Dieser Geist Cäsars ist wenig mehr als ein technisches Requisit, mittels dessen sich der Dichter die ursächliche Herleitung der Handlung zu einem Teile erspart. Weder die Form, in der Cäsar vor seinem Tode wirkt, noch die, in der er als Geist wirkt, rechtfertigt den Titel „Julius Cäsar", wenn derselbe auf den Protagonisten des Dramas

hinweisen soll. Noch unglücklicher ist die Verteidigung des Titels in diesem Sinne, wenn man von einem Fortwirken der Idee, die Cäsar zuerst in der römischen Geschichte vertreten hat, das Recht dieses Titels herleitet. Ein für allemal: Die Sphäre, in der sich Shakespeares „Julius Cäsar" bewegt, ist die des Persönlichen; man kann den Dichter nicht gut falscher verstehn, als wenn man seine Personen zu Trägern politischer Grundanschauungen macht.

Verfolgt man die Cäsarhandlung der drei ersten Aufzüge, so fällt zunächst der Mangel an Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen, in denen er auftritt, in die Augen. Jede dieser Szenen hat ein eigenes, von den späteren Szenen gar nicht oder nur flüchtig wiederaufgenommenes Thema. Man denke an die Unterhaltung, die Cäsar mit Antonius über Cassius führt, an die Verhandlung über das Erscheinen im Senat, an die Zurückweisung der Verschworenen. Noch ein anderes kommt hinzu: diese Szenen sind immer in strenger Beziehung zu der Haupthandlung; es sind keine Auslebeszenen. Man beachte z. B. folgendes: Eben hat Cassius begonnen, Brutus in die Verschwörung zu ziehen, da spricht Cäsar seinen Argwohn gegen Brutus aus; die Verschworenen sind auf dem Wege, um Cäsar zum Todesgange abzuholen, da erwägt Cäsar, ob er in den Senat gehn soll oder nicht; die Verschworenen umringen Cäsar, um ihn zu stürzen, da erhebt er sich vermessen zur Gottähnlichkeit. Im genauen Gegensatz zur Cäsarhandlung entfaltet sich die Brutushandlung; während jener die strenge Beziehung zu einer anderen Handlung eigentümlich war, hat diese ihren Zweck in sich selbst. Bezeichnend für sie ist auch die Breite, mit der sie sich entfaltet. Der Dichter hat das Bedürfnis, uns Brutus unter mannigfachen Gesichtswinkeln zu zeigen; daher führt er z. B. die Portia ein; daher malt er auch die Szenen mit den Dienern aus. So ergibt sich also auch durch einen Rückblick auf die verschiedenen Handlungen, daß unter der über den Zweck des Titels gemachten Voraussetzung der Name „Julius Cäsar" unberechtigt ist.

Der tragische Gehalt des Stücks liegt überwiegend in der Persönlichkeit des Brutus beschlossen. Brutus ist ein erhabener Charakter. Es ist nicht die Erhabenheit des übergewaltigen Wollens, die sich an ihm darstellt, sondern die Erhabenheit einer festgeschlossenen, sich in allem Wechsel der Lage treu bewahrenden Persönlichkeit. Nicht nur auf dem, was er tut, sondern vor allem auf dem, was er ist, beruht die Erhabenheit. Schiller unterscheidet in der Abhandlung vom „Pathetischen" eine doppelte Erhabenheit: die Erhabenheit der Fassung und die Erhabenheit der Handlung. Jene stellt sich in jedem vom Schicksal unabhängigen Charakter dar. Das Erhabene der Handlung tritt in die Erscheinung, wenn ein Mensch aus Achtung für irgend eine Pflicht ein Leiden erwählt. Erhaben gehandelt hat Brutus, als er aus Achtung für seine Pflicht als Römer den Entschluß faßte, Cäsar zu töten. Er hat hier sich gegen sein Gefühl, gegen seine herzliche Liebe zu

Cäsar entschieden; an der Größe des Opfers läßt sich die Erhabenheit seines Pflichtgefühls messen. Übrigens muß bemerkt werden, daß dies Pflichtgefühl seine Stimme nicht in der Form eines kalten „Du sollst" erhebt, daß es vielmehr von einer großen Leidenschaft für Roms Größe getragen ist. Stellt sich so das Erhabene der Handlung besonders im II. Aufzuge und im Anfang des III. dar, so offenbart sich von der Ermordung Cäsars an das Erhabene der Fassung. Mit den Worten: „Schicksal! wir wollen sehn, was dir geliebt!" nimmt Brutus dem Schicksal gegenüber gleichsam seine feste Stellung, und er behauptet sie bis zu seinem Tode. Die eben erwähnte Erhabenheit der Handlung ist nur die eine der beiden Formen, in die sich nach Schiller das Erhabene der Handlung teilt; die zweite Form offenbart sich dann, wenn ein Mensch eine übertretene Pflicht moralisch (durch Reue) büßt. Es ist bereits gesagt worden, daß Brutus unentwegt das Bewußtsein, pflichtmäßig gehandelt zu haben, festhält. Unterstützt wird Brutus bei seinem sittlichen Handeln durch sein Naturell. Sein ruhiges Naturell erleichtert es ihm, sich im Gleichgewicht zu behaupten oder doch das Gleichgewicht, wenn es gestört ist, schnell wieder zu gewinnen; sein Wesen ist gleichsam von Natur — stoisch. Er ist der Leidenschaft offen; hingegen neigt er nicht zum Affekt; es bedarf des Zusammenwirkens ganz besonderer Umstände, um ihn zum Affekt zu erregen.

Der Dichter und seine Quelle. Vergl. Eduard John a. a. O. und R. Prölß: Shakespeares J. C., Leipzig 1896. Die Quelle des Dichters ist Plutarch und zwar die Biographien des Julius Cäsar, des Marcus Brutus und des Marcus Antonius. Shakespeare lernte diese Biographien in der 1579 erschienenen englischen Übersetzung von North kennen. Am meisten ist die Biographie des Brutus benutzt. — Shakespeare ist seiner Quelle tief verschuldet. Sie gab ihm zunächst bedeutende Charaktere in bedeutenden Situationen, also eben das, was er in erster Linie nötig hatte. Den Grad der Abhängigkeit veranschaulicht ein einfacher statistischer Überblick über die szenischen Motive, die Shakespeare den Biographien verdankt. Der Dichter fand hier die Überredungsszene, in der Cassius den Brutus für die Verschwörung zu gewinnen sucht, die Warnung vor den Iden des März, die Szene beim Lupercusfest, die Schilderung der inneren Lage des Brutus vor der Ermordung Cäsars, den Streit um das Verfahren mit Antonius, die Szene, in der Portia sich die Seele des Gatten erschließt, das Ligariusmotiv, die Überredung des durch die Wahrzeichen vom Gang in den Senat zurückgeschreckten Cäsars, die Seelenqual der Portia. Im III. Aufzuge entstammen folgende szenischen Motive der Quelle: die Unterredung mit dem Wahrsager, die kurze Artemidorusszene, die durch das Gespräch des Popilius mit Cäsar hervorgerufene Situation, die Bittszene, die Ermordungsszene, die „Versöhnung" des Antonius mit den Verschworenen, das Motiv einer Rede des Brutus und einer Rede des Antonius, das Unglück des Dichters Cinna. Der IV. Aufzug verdankt den Quellen folgende

Motive: den „schwarzen Rat“, den Streit zwischen Brutus und Cassius (einschließlich der Episode mit dem Poeten), die Meinungsverschiedenheit in Sachen des Kriegsplans. Auch das schöne Motiv: „Brutus beherrscht seinen Schmerz über Portia“ gehört der Quelle an, die es allerdings an einer anderen Stelle des Verlaufs der Handlung hat. Und zwar wirkt es in der Quelle noch dramatischer, da Brutus hier die Nachricht, seine Frau sei am Sterben, unmittelbar vor der Ermordung Cäsars erhält, und zwar ohne die Fassung zu verlieren. Endlich gehört im IV. Aufzug der Quelle auch das Motiv der Geistererscheinung. Im V. Aufzug entstammt der Quelle das Gespräch zwischen Cassius und Messala, das Gespräch zwischen Brutus und Cassius über den Selbstmord, die durch das Mißverständnis hervorgerufene Katastrophe des Cassius, zuletzt das Ende des Brutus. (Auch der Rettungsversuch des Lucilius entstammt der Quelle.) Summa: Fast sämtliche szenischen Motive entnahm der Dichter seinen Quellen. Die wenigen, die er frei erfunden hat, wie z. B. das der Zankszene zwischen den Feldherren (V, 1), sind nicht eben glücklich erfunden. Die Quelle hat im „Julius Cäsar“ wie auch sonst dem Dichter die eine Arbeit ganz erspart, die ohne Zweifel zu den schwierigsten Aufgaben der dichterischen Phantasie gehört, das Auffinden dramatischer Situationen, d. h. solcher Situationen, in denen der Keim zu einer dramatischen Entwicklung enthalten ist. Nun hat aber Shakespeare in vielen Szenen nicht nur das Motiv, sondern auch wesentliche Momente seiner dramatischen Entwicklung der Quelle entnehmen können. So z. B. in der Ermordungsszene; so in den Schlußszenen des letzten Aufzugs. Auch die Einzelthemen des Dialogs, ja eine Fülle einzelner charakteristischer Wendungen entlehnte der Dichter dem Plutarch. — Aber auch noch in einer zweiten Hauptrichtung ist Shakespeare seiner Quelle sehr verpflichtet; er fand hier nämlich für die Mehrzahl seiner Personen die Grundlinien der Charakteristik vor; so namentlich für Brutus. Der Brutus der Quelle war ein Mann, der durch seine Rechtschaffenheit das herzliche Wohlwollen des Volkes, die innige Liebe seiner Freunde, die Bewunderung der edelsten Männer gewonnen hat; er war ferner ungemein sanft, ein Mann von großer Denkungsart, für jede Regung des Zorns, der Sinnlichkeit, der Habsucht unempfindlich, ein Mann, der seine Grundsätze unerschütterlich aufrecht hielt. Was er wollte, wollte er mit Leidenschaft; wohin er sich wandte, war sein Anlauf ein gewaltiger. Die Quelle seiner Tätigkeit war bewußte, edle Absicht. An sich war seine Natur still und schwerfällig, er weckte sie aber durch tätige Bestrebungen. Er setzte nicht sowohl auf seine Macht als vielmehr auf seine Tugend seine Zuversicht. Scharf unterschied er sich durch seine Beweggründe von Cassius und den Mitverschworenen, bei denen Haß und Neid die bestimmenden Mächte waren. Die Verschwörung stürzte Brutus in heftige innere Kämpfe, da er Cäsar zu großem Danke verpflichtet war. Unmittelbar vor der Ermordung Cäsars bewies er seinen Gleichmut. Als sich sein Geschick katastrophisch wendet, gewinnt das Schicksal keine Gewalt

über seinen Charakter, und er stirbt mit dem stolzen Bewußtsein, einen unbefleckten Tugendruf bis zum Ende bewahrt zu haben. Das Gesagte genügt, um zu beweisen, daß das Charakterbild des Brutus vom Dichter den Biographien des Plutarch nachgezeichnet ist.

Das Verdienst des Dichters besteht zunächst darin, daß er aus dem ihm vorliegenden Stoff, dank seines diagnostischen Blicks, die Reihe dramatischer Situationen auswählte, aus denen sein Drama besteht. Der Gesichtspunkt, unter dem er auswählt, ist nicht der kunstvolle Aufbau der Handlung nach gewissen Regeln, sondern die Entfaltung seiner Hauptcharaktere in dramatischen Situationen. Es mußte bereits oben darauf hingewiesen werden, daß der Dichter insofern sogar auf eine geschichtlich-pragmatische Behandlung verzichtet, als er den Dämon Cäsars, ohne das Wo und Wie zu zeigen, auf die Handlung einwirken läßt (s. o. S. 404). Er folgt hier einfach der Notiz in Plutarchs Julius Cäsar, nach der „die große dämonische Macht“, die Cäsar stets in seinem Leben zu leiten schien, ihn auch nach seinem Ende nicht verließ, sondern als Rächerin des blutigen Verbrechens die Verschworenen so lange verfolgte, bis sie alle vernichtet waren. — Das zweite Hauptverdienst des Dichters sehe ich darin, daß er die ihm durch die Quelle gegebenen Situationen in der sorgfältigsten Weise zur Herausarbeitung gerundeter, plastischer Charakterbilder benutzte. Hierbei hatte ihm sehr oft Plutarch vorgearbeitet, der auch das Ziel hatte, bedeutende Menschen durch die Art und Weise, wie sie in bedeutenden Situationen handelten, zu charakterisieren. Oft aber ist der Dichter auch selbständig verfahren. Ein Beispiel statt mehrerer. Die Quelle erzählt nur, die Verschworenen hätten, ohne sich durch einen gemeinsamen Eid zu verpflichten, ihr Geheimnis fest und treu bewahrt. Shakespeare nutzt diese Bemerkung sehr glücklich zur Charakterisierung von Brutus' Römeridealismus aus. Wie schön gestaltet er ferner den Charakterzug der Sanftheit, den die Biographie an Brutus rühmt, durch die Szenen zwischen Brutus und seinen Dienern aus! Wie glücklich kontrastiert er besonders im letzten Aufzuge die beiden Freunde Brutus und Cassius! Während der Dichter bei Brutus und Cassius die Grundlinien des Charakters vorgezeichnet fand, ist der Charakter Cascas, dies durchaus eigenartige Gebilde, fast ganz ein Werk des Dichters. Plutarch erzählt nur, die Verschworenen hätten Gesinnungsgenossen besonders unter denen gesucht, bei denen sie Keckheit und Todesverachtung hätten voraussetzen dürfen; aus dieser Notiz und aus der Tatsache, daß Casca den ersten Stoß führte, hat Shakespeare den Charakter Cascas hervorwachsen lassen (John a. a. O. S. 13f.); er versteckte die Kühnheit unter äußerer Gleichgültigkeit und Plumpheit und ließ sie erst durch Cassius hervortreiben. Sehr selbständig ist Shakespeare in der Behandlung von Cäsars Charakter. Das Bild Cäsars, das er zeichnet, ist nicht das Bild, das Plutarch entwirft, obwohl dieser auch nicht das Verständnis für das „einzige Genie“, das Rom hervorgebracht, besitzt. Shakespeares Bild ist entstanden, indem er 1. die Züge physischer und seelischer Schwäche, die

seine Quelle bot, sorgfältig zusammensuchte und scharf markierte, sie auch durch freierfundene ergänzte, und indem er zweitens diesen Zügen in scharfem Kontrast Züge maß- und zügelloser Selbstüberhebung entgegenstellte. — Am hellsten aber leuchtet Shakespeares Verdienst, wenn man die einzelnen Szenen, diese dramatischen Kunstgebilde, in ihrer Durchführung mit der Quellenunterlage vergleicht.

Als Beispiel für Shakespeares Kunst in der angegebenen Richtung diene zunächst die 2. Szene des I. Aufzugs. Den Grundriß dieser Szene (s. o. S. 356 fg.) gewann der Dichter, indem er vor allem das entscheidende Zwiegespräch zwischen Cassius und Brutus am Lupercusfest eben zu der Zeit stattfinden ließ, in der Antonius Cäsar die Königskrone anbot, diese Vorgänge aber in dem Spiegel des Cascaschen Berichts zeigte. Diese Szene beweist die Meisterschaft, die der Dichter im Aufbau einer Szene aus den bei Plutarch getrennt liegenden Stücken besitzt. Solche Stücke sind die Warnung des Wahrsagers, das Gespräch zwischen Brutus und Cassius, die Äußerung Cäsars über Casca, die Lupercalien, die Überredung Cascas und Cassius' Äußerung über Brutus (s. den Schluß der Szene).[1]) Die so entstandene Szene ist aber kein bloßes Aggregat, ein Aneinander von Teilen, sondern ein einheitliches Gebilde (s. o. S. 356 fg.).

---

[1]) In der Quelle („Brutus") warnen Cassius' Freunde Brutus, er solle sich doch nicht von Cäsar mürbe machen . . lassen . . . Dieser Tyrann wolle nicht seine Vorzüge damit ehren, sondern ihm seine Kraft ausschneiden, seinen Mut zu Fall bringen und gegen ihn selber gebrauchen.

Macbeth.

Literatur. K. Werder: Vorlesungen über Macbeth, Berlin 1885. Hiecke: Sh.s Macbeth, Merseburg 1846. Meßmer: Sh.s Macbeth, München 1875. S. Sh.-Jahrbuch XXIX, XXX.

I. Aufzug.

Das Thema des I. Aufzuges ist die Darstellung des seelischen Prozesses, durch den Macbeth bis zu dem Entschlusse geführt wird, der den Endpunkt und Höhepunkt des Aufzuges bezeichnet: „Ich bin entschlossen, und zur grausen Tat ist jede meiner Fibern straff gespannt." Den Anfangspunkt dieses Prozesses bildet die Weissagung der Hexen. Das Problem, das Shakespeare dramatisch bearbeitet, ist die Erklärung des entsetzlichen Entschlusses. Das Interesse des Zuschauers ist überwiegend psychologisch und charakterologisch.

Innerhalb der 7 Szenen des Aufzugs erkennt man leicht die engere Beziehung der 1. und 2. Szene zur 3. heraus. Die 1. Szene führt die Hexen ein, die sich in der 3. Szene dann zu dem Werke wieder zusammenfinden, für das sie bei ihrem ersten Stelldichein sich verabredet haben. Die 2. Szene, die in dem Entschluß König Duncans, den Than von Cawdor hinrichten und Macbeth seinen Titel erben zu lassen, gipfelt, bereitet auf den zweiten Teil der 3. Szene vor. Sz. 1 und 2 exponieren also Sz. 3, deren wesentliche Wirkung gerade die Aufeinanderfolge der beiden durch Sz. 1 und 2 vorbereiteten Handlungen, der Weissagung der Hexen und der Erhöhung Macbeths zum Than von Cawdor, bedingt ist. — In Szene 4 sagt Duncan seinen Besuch auf Macbeths Schloß an, und beurlaubt sich Macbeth, um diesen Besuch anzumelden. In Szene 5 erscheint Macbeth; kurz vor ihm ein Bote mit der Meldung. In Szene 6 kommt der König selbst, und in Sz. 7 faßt Macbeth den Entschluß, seinen königlichen Gast meuchlerisch zu töten. Sowie Sz. 1 und 2 auf das äußere Geschehen in Sz. 3 vorbereiteten, so Sz. 4 auf die äußere Handlung in Sz. 5 und beide auf die äußere Handlung in Sz. 6. In den sieben Szenen wird die äußere Handlung mit freiem Ortswechsel zwanglos Schritt für Schritt weitergeführt; für die innere Handlung liegen die entscheidenden Momente in Sz. 3, 4 und 7. Sz. 5 führt die Lady Macbeth in entscheidender Situation ein, Sz. 6 fixiert den Augenblick, in dem Duncan das Schloß in Inverneß, den Ort seines Verhängnisses, betritt.

Die Bewegungslinie der Handlung. Macbeth vernimmt auf einsamer Heide den Schicksalsspruch der Hexen; damit beginnt das erste Stadium der Handlung. Von den drei Grüßen („Heil dem Than von Glamis! Heil dem Than von Cawdor! Heil dem einst'gen König!") sind der zweite und dritte für Macbeth Rätselsprüche. Den Eindruck, den sie auf Macbeth machen, schildern Banquos Worte mit sinnlicher Anschaulichkeit: Macbeth „starrt und scheint zu beben", nicht sowohl wegen der Form der rätselhaften Verkündigung als vielmehr wegen ihres Inhalts. Höchste Betroffenheit und starke Erschütterung sind die unmittelbaren Folgen der Hexensprüche. Weiteren Aufschluß über Macbeths seelischen Zustand gewähren die weiteren Worte („daß er verzückt erscheint"). Offenbar ist Macbeths Sinn ganz in das verheißene Glück versenkt. Daß er aber „starrte" und „bebte" bei der Verkündigung des Glücks, erklärt sich aus der Plötzlichkeit, mit der er unvermittelt in die neue Vorstellungswelt hineingerissen wird. Bezeichnend ist, daß Macbeth mit keinem Gedanken daran denkt, die Hexen könnten vielleicht „ein Trugbild" sein. Er verlangt heftig („Steht!" — „Sprecht, ich will es!") nach der Erklärung der beiden so unwahrscheinlichen Sprüche. Banquo bewahrt der Erscheinung gegenüber nüchterne Besonnenheit. Macbeth aber hat z. B. auf die Zweifelfragen Banquos: „War denn das Wirklichkeit, wovon wir sprechen?" usw. nichts als die Wiederholung des Banquo geltenden Schicksalsspruchs. Die Frage aber, die er darauf tut: „Und Than von Cawdor auch; klang es nicht so?" beweist, wie wichtig ihm die ganze Weissagung ist; darum verlangt er auch nach authentischer Feststellung des Gehörten. Macbeths ganzes Benehmen ist der Ausdruck starker innerer Erregung; sein Geist, in den Gedanken an das prophezeite Glück plötzlich hineingerissen, ist gleichsam in diesen Gedanken gebannt.

Während Macbeth noch in den Zukunftsgedanken lebt und webt, erfüllt sich ihm die zweite Weissagung, ein verhängnisvolles Angeld für die Erfüllung der dritten, größten. Die schnelle Folge der Ereignisse läßt, so zu sagen, Macbeth keinen Atem schöpfen. Die Worte: „Glamis und Than von Cawdor; das Größte fehlt noch" zeigen, wie fiebrig Macbeths Geist in die Zukunft hinein gespannt ist; kein Augenblick des Ausruhens bei dem Gewonnenen; mit dem Gewonnenen tritt ihm sofort das noch zu gewinnende Größere ins Bewußtsein; jenes ist ihm die Vorstufe, von der er nach dem Höchsten ausschaut. Die Worte des Dankes: „Dank für eure Mühe!" sind parenthetisch zwischen die Worte eingeklemmt, in denen Macbeth das ausspricht, was ihn zurzeit ganz hinnimmt. Die Frage an Banquo: „Hofft ihr nicht Königsrang für eure Kinder?" usw. gewährt Banquo und uns einen Einblick in Macbeths Gedankengänge. Er selbst glaubt an die Erfüllung auch des dritten Spruchs; sein Glaube möchte sich aber an dem Glauben Banquos, der ja dieselbe Unterlage hat, messen und befestigen. Ein neues „Beiseite", in das übrigens wieder ein fast verlorenes „Dank, edle Herren!" eingesprengt ist, gewährt weiteren Einblick in Macbeths Reflexionen. Banquo hat ihn vor dem Trugspiel der Hölle

gewarnt. Zunächst aber verfängt die Warnung nicht. Er weidet sich an dem Gedanken, daß ihm zwei Wahrheitssprüche geworden sind „als glücklicher Prolog zum stolzen Akte des königlichen Spiels". Dann erst beginnt er über den sittlichen Charakter des überirdischen Lockens zu reflektieren; freilich ein Reflektieren, das ohne Resultat zwischen dem Für und Wider hängen bleibt („Das überird'sche Locken kann nicht schlecht sein, doch auch nicht gut"). Die schnelle Bewahrheitung eines der drei Sprüche spricht ihm dafür, daß das Locken nicht schlecht sei (ein Beweis, wie wenig Banquos Bedenken bei ihm gewirkt haben). Für das Gegenteil zeugt ihm aber sein eigener Seelenzustand. Charakteristisch für diesen Seelenzustand ist es, daß Macbeth der Eingebung *folgt*, vor deren grausigem Bilde sich ihm das Haar sträubt. Diese Eingebung ist der Gedanke, den König zu ermorden und so den dritten Spruch wahrzumachen.

Das Verständnis von Macbeths Reflexion an dieser Stelle ist entscheidend für das Verständnis des ganzen Vorgangs, dessen Endergebnis Macbeths Mordtat ist. Der Gedanke, Duncan zu töten, erscheint Macbeth wie eine „*Eingebung*"; er ist unvermittelt, plötzlich da, nicht als das Ergebnis eines immanenten Denkvorgangs, sondern als etwas ihm von außen Suggeriertes (suggestion) Der Gedanke aber erschüttert sein Inneres vollständig; das Ergebnis dieser Umwälzung aber ist, daß sein ganzes Geistesleben nur von dem einen Gedanken beherrscht wird. Die Seele unterliegt der Tyrannei dieses einen Gedankens; oder wie der *paradoxe* Ausdruck bei Shakespeare lautet, „es ist nichts, als was nicht ist", d. h. im Geiste lebt nichts als der Gedanke an die erst zu vollbringende Tat. Und nun das Entscheidende: Gegen diesen Gedanken, der so tyrannisch sich seiner Seele bemächtigt, kämpft Macbeth nicht an, sondern (wie er selbst in der Beschreibung seines Zustandes sagt) er „*folgt*" ihm. Nicht, daß der Gedanke da ist, sondern, daß er unter den Bann dieses Gedankens gerät, beweist ihm das sittlich Bedenkliche des überirdischen Lockens. Diese Analysis, die Macbeth von seinem Zustande gibt, ist von großer psychologischer Tiefe. Nicht das bloße Auftauchen des Gedankens macht ihn bedenklich gegen denselben, denn dieser Gedanke (so drückt es Shakespeare in der Denkweise seiner Zeit aus) ist eine Eingebung; er ist (so würden wir es ausdrücken) ein aus dem innersten Schachte von Macbeths Seele aufgestiegener, ungewollter und unbewußter Gedanke; ein „unbewußter" Gedanke, d. h. ein Gedanke, bei dem das Ich sich nicht als denkendes weiß. An diesen seinem bewußten Seelenleben fremden Gedanken gibt sich nun aber Macbeth hin. — Schon das unwillkürliche, unbewußte Auftauchen des Mordgedankens läßt erkennen, daß in Macbeths Herzen Boden für das Böse ist; noch mehr aber die Herrschaft, die der Mordgedanke alsbald ausübt (er hält alle anderen Gedanken nieder und beherrscht allein das Feld); am meisten aber Macbeths Hingabe an den grausen Gedanken, der ihm doch das Innerste erschüttert; denn diese Hingabe ist nicht mehr unwillkürlich; nicht mehr wie das Auftauchen des Mordgedankens bloß — Ereignis des Seelenlebens. Um Macbeths seelischen

Zustand aber allseitig zu verstehen, bedenke man noch eins: Than von Glamis und Than von Cawdor war Macbeth ohne sein unmittelbares Mitwirken geworden. Man sollte erwarten, er würde auch die Erhöhung zum Könige dem Schicksale anheimgeben, das ihm doch so deutlich die Beweise seiner Gunst gegeben hatte. Statt dessen schießt zu allererst in ihm der Mordgedanke auf; er nimmt sein Geschick in die eigene Hand und schiebt das Schicksal beiseite. Allerdings sagt ja Macbeth nach der großen Reflexion über die Natur des überirdischen Lockens: „Will mich's Geschick zum König, mag's mich krönen, doch ohne meine Hand." Hier verweigert er dem Schicksal seine Hand und stellt mit einer gewissen Gleichgültigkeit dem Schicksal alles anheim. Aber es ist ein verhängnisvolles Hysteronproteron, d. h. das, was das Erste sein sollte, ist das Zweite. Die Worte: „Will mich's Geschick zum König, mag's mich krönen" haben den Schein eines Entschlusses; aber wie stark die Tatkraft des Willens ist, der hinter diesem Entschlusse steht und ihn trägt, das läßt sich zunächst nicht bestimmen. Sicher aber ist dies: Der Boden, auf dem der Mordgedanke gekeimt und Wurzel geschlagen hat, ist Macbeths Ehrgeiz (vergl. die 7. Szene). Wird nun der Ehrgeiz warten können? Warten, bis es dem Schicksal beliebt, das Seine zu tun? Oder wird er die gewaltige Tatkraft des Helden in Dienst nehmen und selbst Schicksal spielen? Die letzten beiseite gesprochenen Worte Macbeths: „Komm', was kommen mag, es rinnt die Zeit auch durch den rauhsten Tag" lassen einen Schluß auf das, was kommen wird, zu. Macbeths Gedanken sind wieder in der Zukunft, beschäftigt mit der grausen Tat; gegen das Entsetzliche dieser Gedanken ruft er den allgemeinen Satz zu Hilfe, die Zeit rinne auch durch den schlimmsten Tag hindurch. Nach dieser Gedankenbewegung zu schließen, wird der Gedanke, dem Schicksal alles anheimzustellen, nur ein Durchgangspunkt in der Bewegung sein.

Ein weiterer hochbedeutsamer Punkt in dem Gange der Haupthandlung liegt in der 4. Szene. Duncan ernennt Malcolm zum Thronfolger — das ist die neue Tatsache, mit der sich Macbeth abfinden muß. Hier muß es sich zeigen, — wieviel Geduld mit dem Schicksal Macbeth hat. Das Schicksal, das diese Ernennung zuläßt und damit eine lückenlose Thronfolge schafft, in der für Macbeth kein Raum übrig bleibt, — nimmt seinen Weg in der seinen Wünschen geradewegs entgegengesetzten Richtung. Wird Macbeth es nun dem Schicksal noch anheimgeben, ihn zu krönen? — Seine ersten Worte nach der Ernennung zeigen, daß er nicht entfernt dazu bereit ist: „Der Prinz von Cumberland! Das ist ein Stein auf meinem Weg — will übersprungen sein, sonst fall' ich selbst." An dem ersten Hindernis schäumte sein „düster, heiß Begehren" wild auf. Er ist zur Tat in diesem Augenblick entschlossen; ein gewaltiger Fortschritt an sich, denn es ist der Fortschritt vom Gedanken an die Tat zum Entschluß. Daß aber Macbeths Wille die Bahn so schnell durchläuft, ist verständlich, da er von vornherein einen Hang zu jenem Gedanken hatte (s. o.). Bemerkenswert ist bei diesem Entschluß, daß Macbeth ihn

in einem Augenblick ausspricht, in dem er das volle Bewußtsein des Verabscheuungswürdigen der Tat hat. Das Auge, will er, soll geschehen lassen, was es dann, wenn es geschah, verabscheut. Dies Zusammen klarer ethischer Erkenntnis und eines von dieser Erkenntnis unbeeinflußten Willens wird sich auch ferner als ein Charaktermerkmal Macbeths ergeben. Beides ist in seinem Geist nebeneinander: die unbedingte Klarheit über das Unsittliche seiner Tat und das unbedingte Wollen eben dieser Tat. Die Erkenntnis hat nicht die Kraft, das Wollen zu beherrschen, andererseits beherrscht aber auch das Wollen die Erkenntnis nicht.

Duncan meldet seinen Besuch in Macbeths Schlosse an. Eine Tatsache, die auf den Rhythmus des Geschehens von großem Einfluß ist. Bislang ist bereits alles Schlag auf Schlag gefolgt: die Weissagung der Hexen, die Ernennung zum Than, die Verfügung über die Nachfolge. Nun schafft Duncan selbst die Gelegenheit zur Tat. Das Zeitmaß der Ereignisse ist für den Gang derselben von größter Bedeutung. Dem leidenschaftlich erhitzten Willen Macbeths wird keine Zeit gegeben, sich in sich selbst zu verkühlen; Schritt für Schritt steigt die Glut.

Macbeth kommt auf seinem Schlosse an. In welcher inneren Verfassung? Wollte man dem Voranschlag der Lady glauben, mit geteiltem, in sich zwieträchtigem Wollen; sie erwartet von ihm ein Wollen des bösen Zwecks, aber ein Verabscheuen der bösen Mittel zum Zweck. Demgemäß will sie ihn mit ihrem Geiste erfüllen und über seine moralischen Bedenken hinwegreißen. Er kommt — und die Lady liest auf seinem Gesicht „absondern Inhalt", der das Tageslicht scheut, offenbar den Entschluß zu Tat; jedenfalls nichts von „weichem Menschentum".

„Wir sprechen mehr davon" — mit diesen Worten hatte Macbeth die Aussprache mit seinem Weibe hinausgeschoben. Diese Aussprache hat stattgefunden, als Macbeth in der Schlußszene wieder mit seinem Weibe zusammentrifft. Denn nur bei dieser Gelegenheit kann Macbeth jenen furchtbar bindenden Eid geschworen haben, auf den sich die Lady in der 7. Szene zurückzieht. Die 7. Szene wird eröffnet mit Macbeths Monolog: „Wär's mit der Tat auch abgetan, wär's gut, es würde schnell getan." In diesem Monolog reflektiert Macbeth über die Folgen, und zwar die äußeren Folgen seiner Tat. Kein Wort von den inneren Folgen, von der Vernichtung des Seelenfriedens, den Qualen des Gewissens; das liegt hinter Macbeth, damit hat er sich abgefunden. Was ihn allein beschäftigt, ist — das Gericht, das über seine Tat ergehen wird; und zwar nicht im Jenseits („Ums Jenseits wagten wir's"), sondern bereits im Diesseits. Es sind die immanenten Folgen der Tat, nicht die transzendenten, die er fürchtet. Und er weiß genau und gesteht es sich ohne alles Versteckspielen mit sich ein, warum ihn die Vergeltung schon hier treffen muß; durchschaut er doch die Schwere der Tat, die er vollbringen will, und weiß er doch, daß die Tat sich gegen ihn kehren wird. Indes so klar Macbeth die Tat und ihre Folgen erkennt, — er will

und wird sich von dieser Erkenntnis nicht umstimmen lassen: „Als Sporn, die Seiten meines Plans zu stacheln, hab' ich nur wilden Ehrgeiz, der, im Sprunge, sich selber überstürzt". Die Worte enthalten Macbeths Reflexion auf die treibende Kraft in seinem Herzen. Er spricht im Monolog mit der Ruhe des Nichtbeteiligten über sich selbst: Auf der einen Seite sieht er die hemmenden, den Entschluß lähmenden Gedanken an die Folgen seiner Tat, auf der andern den leidenschaftlichen, zur Tat scharf spornenden Ehrgeiz, und er wägt die Triebkraft seines Ehrgeizes gegen die hemmende Kraft jener Gedanken ab. Indes — so sachlich auch Macbeth über sein Allerpersönlichstes urteilt, so neutral er den beiden Mächten, die in ihm arbeiten, gegenüberzustehen scheint, — sein Herz neigt sich dem Mordgedanken zu. In dem „nur" seiner letzten Worte liegt eine Art Bedauern, daß er nur seinen wilden Ehrgeiz hat, um sich zu seinem Plan zu stacheln; der Plan ist sein Besitz, und nun droht dem Plan Gefahr — gleichsam von außen, von den Folgen der Tat. — In dem Zwiegespräch mit der Lady sagt Macbeth: „Ich will nicht weiter gehn in diesem Plan". Man würde sehr irren, wollte man dieses „Ich will" als den Ausdruck eines festen Willens nehmen; denn es stützt sich nicht auf einen kräftigen Abscheu vor der fluchwürdigen Tat, sondern auf eine Augenblicksstimmung. Allerdings hemmt noch etwas seinen Willen, aber nicht das von ihm ausgesprochene „sentimentale" Bedenken, sondern der Ausblick auf die Folgen der Tat. Die Furcht vor dem Mißlingen lähmt seine Tatkraft. In dies Zögern bricht nun die Lady mit ihren Vorwürfen: Sie zeigt dem Zögernden, wie er in Widerspruch mit sich selbst gerate, wenn er sich fürchte, in Tat und Mut derselbe Mann zu sein wie im Wunsche, d. h. wenn er sich als tapfer im Wünschen und als feige im Handeln zeige. Diesen Vorwurf verschärft die Lady noch durch den Hinweis auf die inzwischen eingetretene, bei der Mitteilung des Plans noch nicht vorhandene Gunst der Umstände und auf den Eid, den Macbeth geschworen. — „Und wenn's mißglückt?" — das ist die Antwort des Thans. Also nichts von moralischen Bedenken; es handelt sich für ihn um den Erfolg, und zwar nicht sowohl um den weiteren, als vielmehr den allernächsten Erfolg. Ein letztes, kurzes ritardando! Als dann die Lady ihren aus der Situation entwickelten Plan darlegt, da ist er entzückt, denkt den Plan bis zu Ende und steht da, gepanzert mit unwiderstehlichem Entschluß, erzbereit zur Tat. Der letzte Druck ist von ihm genommen; der Wille zum Bösen in seiner dämonischen Kraft und Sicherheit steht vor uns.

In der Rückschau auf die Vorgänge in Macbeths Seele gilt es, die einzelnen entscheidenden Momente noch einmal hervorzuheben. Das bei dieser Rückschau besonders zu Betonende ist zunächst das Zeitmaß (Tempo) der Handlung. Die Vorgänge folgen sich mit der größten Schnelligkeit, so daß der Aufruhr in Macbeths Herzen sich nicht legt, sondern mehr und mehr anwächst. Nicht als raubte die schnelle Folge der Vorgänge Macbeth die Besonnenheit; Macbeth ist vollkommen klar

und besonnen; wäre aber mehr Zeit zwischen den einzelnen Vorgängen verflossen, so würde die Wirkung der Reibungswiderstände, d. h. der Hemmungen in Macbeths Willen, sich stärker geltend gemacht haben.

Macbeth ist von Haus aus eine ehrgeizige Natur; der Ehrgeiz ist das Hauptmerkmal seines Wesens. Erklärlich, wenn man sich eine Kraftnatur wie Macbeth und die Zeit und die Lage, in der er lebte, zusammendenkt. Er, der nahe Verwandte des Königs, konnte allerdings seinem Ehrgeiz das Ziel sehr hoch stecken, zumal da der Thron im Kampfe mit inneren und äußeren Feinden seiner Tatkraft bedurfte. Ja, man könnte es verstehen, wenn gelegentlich seine hochfliegenden Gedanken sich bis zum Thron selbst erhoben hätten, war doch die Erbnachfolge keineswegs feste Ordnung. Jedenfalls geht aus der Charakteristik, die seine Gattin von ihm gibt, hervor, daß seine ehrgeizigen Wünsche auch vor dem Unrecht nicht zurückscheuten. Nur war das ehrgeizige Verlangen nicht stark genug, um ihn zu unsittlichen Mitteln greifen zu lassen. — Da wird ihm die Weissagung zuteil und alsbald auch der Beweis für die Wahrheit der Weissagung. Das Entscheidende ist geschehen: der Ehrgeiz in ihm schießt jäh zur Riesengröße empor; und während er bisher das böse Mittel gescheut hatte, ist plötzlich, wie ein Geist aus der Tiefe, der Mordgedanke da, und Macbeth „folgt" ihm. Die Ernennung Malcolms zum Thronfolger verdrängt den Gedanken an geduldiges Zuwarten mit einem Schlage. Das letzte Hemmnis, Macbeths Angst vor den Folgen der Tat, beseitigt die Lady durch den Hinweis auf die Gunst der Lage, die eine Ablenkung des Verdachts gestattete. Es ergibt sich also: Macbeth wird durch einen dämonischen Ehrgeiz zur Mordtat fortgerissen; die Hemmungen liegen ausschließlich in seinem Charakter. Aber ihre Stärke, die ohnehin nur gering ist, wird noch mehr durch den äußeren Gang der Ereignisse geschwächt, durch den der schon Wollende zur Tat geführt wird. In der Kette dieser äußeren Ereignisse bildet das verhängnisvolle Anfangsglied der Wahrspruch der Hexen; in ihm wirkt „die dritte Welt", wie sie Goethe und Schiller nannten, auf die Handlung ein; die folgenden Ereignisse, welche Macbeths Tat herbeiführen helfen, sind das Ergebnis einfacher Kausalverkettung. — Der Entschluß, mit dem Macbeth in unserem Aufzug endet, ist das Ergebnis des Zusammenwirkens einer elementaren Leidenschaft und der Gunst der Umstände. Dies Zusammenwirken ist aber nicht so zu verstehn, als wenn die einmal durch den Spruch der Hexen entflammte Leidenschaft bei wieder günstiger Lage in sich verglüht wäre; Macbeth würde, wie er selbst gesagt hat, Zeit und Ort für die Tat geschaffen haben. Der ganze Prozeß wäre nur langsamer, schleppender verlaufen; „mit mehr Zeit gemischt", d. h. weniger dramatisch. Die Bedeutung der Hexensprüche (und der Bewahrheitung der beiden ersten) aber ist darin zu suchen, daß sie die Spannkraft des Ehrgeizes, der in Macbeths Wesen liegt, ganz und gar auslösen.

Das Zeitmaß des Geschehens ist, wie bereits gesagt, sehr lebhaft;

indes zeigt der Aufzug kein Hasten und Jagen, zunächst weil der Dichter nicht schlagartig Tat auf Tat folgen läßt, sondern eine Reihe von seelischen Zustandsbildern (s. u.) schafft. Die entscheidenden Szenen bringen die dramatische Entfaltung innerer Zustände. Zweitens schieben sich zwischen die Szenen, die den dramatischen Hauptvorgang darstellen, die Duncanszenen (2, 4 und 6), die das Zeitmaß verlangsamen.

Weiterhin ist für die Handlung charakteristisch, daß sie nicht mit stetem Zusammenhang fließt, sondern in Rucken sich vorwärts bewegt. Ferner ist der Form des Geschehens in unserm Aufzuge das Überraschende eigen. Überrascht wird Macbeth durch das Erscheinen der Hexen, durch die Erfüllung des zweiten Spruchs usw. Ebenso wie Macbeth muß sich auch die Lady mit Überraschendem abfinden. Seine echt dramatische Natur erhält der Aufzug auch bereits durch sein Thema, bei dem es sich ja um eine Entscheidung über Tod und Leben handelt. Den ganzen Aufzug beherrscht im Grunde eine einzige Spannung, die erst mit den letzten Worten des Aufzugs ganz gelöst wird. Bevor aber die letzte Entscheidung fällt, ist es bereits einigemal zu vorläufigen Entscheidungen gekommen, so daß ein rhythmischer Wechsel von Spannung und Entscheidung entsteht.

In Summa: Der I. Aufzug des „Macbeth“ ist ein Musterbeispiel dramatischer Dramatik.

Das Auffällige dabei ist, daß ein äußeres Gegenspiel ganz und gar fehlt; alles was von außen auf Macbeth einwirkt, wirkt in der Richtung, in die ihn auch der Hang seines Willens reißt. Sofern es überhaupt in unserm Aufzuge ein Gegenspiel gibt, ist es rein innerlich.

Unter den Personen beherrscht, möchte man sagen, Macbeth das Interesse souverän; nur die Lady hat für den Zuschauer auch außerhalb ihrer Beziehung zu Macbeth ein besonderes Interesse; doch ist dasselbe gegen das Interesse für Macbeth sehr abgestuft. Das Eigenartige in Macbeths Charakter ist zunächst die sein Inneres beherrschende Leidenschaft. Macbeth ist der Leidenschaftsmensch in gattungsmäßig reiner Ausprägung. In seinem innersten Ich waltet der Ehrgeiz, und zwar ein Ehrgeiz, der von einem starken Willen getragen wird. Dieser Ehrgeiz wird nicht nach und nach, sondern mit einem Schlage entfesselt. — Macbeths Leidenschaft aber ist nicht sinnbetörend und vernunftbetäubend; sie läßt seinen Sinnen und seiner Vernunft ihre volle Klarheit. Macbeth wird keineswegs von dem Sturme der Leidenschaft hingerissen, ohne zu wissen, daß er und wohin er fortgerissen wird. Er reflektiert über sich mit kalter Objektivität. Er kennt den Charakter seiner Leidenschaft, denn er weiß, daß ihn ein „wilder Ehrgeiz“ beseelt. Er stellt klare Betrachtungen über die Sprüche der Hexen, „das überirdische Locken“, an; kein Eindruck ist so gewaltig, daß er ihn überwältigte. Er weiß, daß sein Wille zu dem Mordgedanken hinneigt. Er erkennt die ganze Schwere der Schuld, die er durch die Ermordung seines königlichen Gastes sich aufladen würde. Überall beweist Macbeth ruhige

Objektivität im Urteilen; so stark sein ganzes Wesen im Aufruhr ist, sein Intellekt gleicht der Sonne, die ruhig über empörte Wogen schaut. Sein Ehrgeiz ist kein Affekt, der den Geist verwirrt, sondern eine Leidenschaft, die sich mit Verstandesklarheit wohl verträgt. Intellekt und Wille treten bei ihm völlig auseinander zu selbständigem Wirken; auf der einen Seite ein unbezwingbarer Wille, der über die Bedenken und Einwürfe des Intellekts obsiegt; auf der andern ein Intellekt, der durch den Willen nicht unterworfen ist.

Neben Macbeth steht als sein weibliches Gegenstück die Lady. Sie ist Macbeth wesensverwandt; der Dichter aber legt den Ton nicht sowohl auf das Gleiche zwischen beiden als vielmehr auf das Ungleiche im Gleichen. Auch die Lady ist ehrgeizig und zwar nicht nur für den Gatten, in seiner Seele, sondern auch für sich selbst. Das folgt zunächst aus Macbeths Worten im Briefe; er will sie, die Genossin seiner Größe, nicht in Unwissenheit über das lassen, was ihr an Größe verheißen ist. Mehr noch beweisen die Worte, in denen sie die Ermordung des Königs auf sich nimmt: „Vertrauet mir das große Unternehmen dieser Nacht, das unsern (!) Nächten, Tagen künft'ger Zeit dann königlichen Herrscherglanz verleiht." Es ist sehr willkürlich, wenn man unter geflissentlicher Ignorierung so bestimmter Aussagen als einzigen Beweggrund für ihr Handeln Liebe zu Macbeth annimmt und sie wohl gar zu einer Märtyrerin ihrer Liebe macht. Shakespeares Charakteristik in unserem Aufzuge ist äußerst karg; Grund genug, um so bestimmte Aussagen wie die obigen charakterologisch auszumünzen. Wenn man leugnet, daß die Lady um ihrer selbst willen ehrgeizig ist, setzt man übrigens auch die Charakteristik Shakespeares in schroffen Gegensatz zu der Charakteristik der Quelle, die bei der „außerordentlich ehrgeizigen" Königin von dem „unauslöschlichen Wunsche, den Namen einer Königin zu tragen", spricht. Die Situation, in der uns die Lady zuerst begegnet, steht in Parallele zu der Situation, in der Macbeth nach dem Erscheinen der Hexen die Ernennung zum Than von Cawdor erhalten hat. Wie bei Macbeth alsbald der Mordgedanke da ist, so auch bei der Lady; aber während er bei Macbeth unbewußt und ungewollt ist, haben gleich die ersten Worte der Lady: „Glamis und Cawdor bist du und sollst werden, was dir verheißen" den Charakter der Spontaneität. Macbeth sieht in seiner Ernennung zum Than von Cawdor ein „Handgeld des Erfolgs"; viel bestimmter, viel zukunftssicherer ist es, wenn die Lady von dem „goldnen Reif" spricht, mit dem Geschick wie überirdische Hilfe den Gatten gleichsam schon gekrönt habe. Für sie ist die Zukunft gleichsam schon Gegenwart. Bei Macbeth war das Denken des Mordgedankens mit einer tiefen Erschütterung des Herzens verbunden; nichts davon ist bei der Lady zu spüren. In Macbeths Sinn hat neben dem Mordgedanken der Gedanke, das Schicksal werde ohne sein Zutun ihm das Verheißene erfüllen, Spielraum; die Lady hat nur den einzigen, den Blutgedanken. Nun hört sie, daß Duncan kommt. Man könnte meinen, die Lady müßte jetzt, wo es mit dem Mordgedanken blutiger

Ernst werden soll, zurückbeben. Das Gegenteil geschieht. Sie selbst will jetzt die Tat vollbringen. Die Botschaft hat sie in einen wilden Rausch versetzt. — Der Beschwörungsmonolog: „Kommt ihr Geister, die ihr den Mordgedanken dient, entweibt mich" usw. ist in seinem Schluß mit Macbeths letzten Worten in der 4. Szene blutsverwandt. Dieser beschwört die Sterne, sein düster, heiß Begehren nicht zu sehn; auch das Auge soll nicht sehn, was er zu tun vorhat, damit es die Tat der Hand nicht hindere. Ebenso beschwört die Lady die Nacht, sich in tiefstes Dunkel zu hüllen, damit ihr Dolch nicht die Wunde schaue, wenn er sie stößt, und damit der Himmel ihr nicht zurufe: „Halt, halt ein!" Beide wollen keine Zeugen haben, damit diese Zeugen sie nicht bei ihrem Begehren und bei ihrem Vollbringen hemmen. Macbeth will weiter nichts; dagegen beschwört die Lady die Mordgeister, sie zu entweiben, sie mit wilder Grausamkeit zu erfüllen und keinen Reuegedanken aufkommen zu lassen, der sich hemmend zwischen den Vorsatz und die Tat schieben könne. Macbeth hat von sich aus, aus dem Innersten seiner Natur, die Kraft zum Bösen; er hat das Dämonische in sich, er braucht es nicht erst in sich hineinzubeschwören; ebenso befürchtet er nicht mehr, daß ein Gewissensbedenken den Vorsatz hindern könne, Tat zu werden. Bei Macbeth ist die Tat mehr eine Auswirkung seiner dämonischen Natur, wie sie ist. Hingegen muß die Lady aus sich erst die Verbrecherin machen. Macbeth steht, sozusagen, unter der Herrschaft seines eigenen Dämons, während die Lady mehr den Eindruck einer von einem fremden Dämon Besessenen macht. Auf kurzen Ausdruck gebracht, würde das Verhältnis zwischen Macbeth und der Lady sich etwa so bestimmen lassen: Macbeth wird zum Verbrecher, die Lady macht sich dazu. Dem widerspricht nicht, daß die Lady von Anfang an den Mordgedanken viel unbedenklicher denkt. Bei Macbeth ist dieser Gedanke von selbst da, denn er steigt aus der Tiefe seines Wesens; die Lady aber will ihn denken. Macbeth ist stark zur Tat; sie will es sein. Macbeth hat zunächst Gewissensangst; aber sie schwindet gleichsam von selbst, die Lady will keine Gewissensangst haben usw. Macbeths Handeln ist eine Art von Naturvorgang; der Lady Handeln ist durch und durch willenhaft. Während Macbeth am Ende des I. Aufzugs mit den inneren Widerständen in seinem Kopf und seinem Herzen fertig ist, braucht die Lady sehr viel Kraft, um die Widerstände ihres Gewissens niederzuhalten. Für die Tat ist nachher zu wenig Willen frei. Und als dann Macbeth die Tat vollbracht hat, bricht nicht der Täter, sondern die Mithelferin zusammen, weil der Wille nun nicht mehr den Überdruck des Gewissens niederzuhalten vermag.

Bei dem kurzen Zusammensein (Sz. 5) ist Macbeth in seinen Reden kurz und verhalten: die Lady dagegen ist ganz Leidenschaft (s. u.). Macbeth antwortet aufschiebend, die Lady dagegen ist ganz Entschluß, ganz Wille. — Die 6. Szene zeigt die Lady als eine Virtuosin im Heucheln; auch darin ist sie die Genossin ihres Gatten. Vergl. zu

Macbeths Heucheln bereits den Ausgang von Sz. 3, ferner Sz. 4. — In der letzten Szene beweist die Lady zunächst die Kunst, die Seele ihres Mannes aufzureizen; sie wird an dem Hindernis, das sich ihr in Macbeths Bedenken wegen des Erfolges entgegenstellt, — wieder ganz Leidenschaft. Der Plan, mit dem sie Macbeths Bedenken beschwichtigt, läßt weniger ihren kühnschaffenden männlichen Sinn als ihre Verschlagenheit erkennen.

Die Fähigkeit zu reflektieren ist auch der Lady eigen; Beweis ist z. B. ihre Betrachtung über Macbeths Charakter (Sz. 5.) Sehr bezeichnend aber ist es, daß sie nicht über sich selbst reflektiert; sie ist unfähig, über sich selbst Klarheit zu gewinnen. Daher auch ihre Selbstüberschätzung.

Es bedarf nach allem Gesagten keiner weiteren Ausführung, daß die Lady für den Verlauf der Haupthandlung, deren Träger Macbeth ist, nur die untergeordnete Bedeutung einer Beihelferin hat, die an einer Stelle, wo der verbrecherische Wille des Mannes stockt und zaudert, das Hindernis aus dem Wege räumt.

Die Darstellung der Charaktere. Von den beiden Arten der Charakteristik, der direkten und der indirekten, verwertet der Dichter die erstere z. B. in der 2. Szene, wo der Hauptmann, Lord Roß und Duncan, Macbeth als Helden charakterisieren. Interessant sind die Fälle, in denen die direkte Charakteristik nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Wie tragische Ironie wirkt Duncans Urteil über Macbeth. Ein interessantes Spannungsverhältnis besteht zwischen der Charakteristik, welche die Lady von ihrem Gatten gibt, und der Charakteristik, die der Zuschauer schon zuvor gewonnen hat. Diese Spannung findet ihre Lösung im folgenden. Die Selbstcharakteristik wurde bereits als ein Mittel der Charakteristik bezeichnet. — Die Situationen, in die der Dichter die beiden Hauptpersonen einführt, sind im höchsten Maße dazu geeignet, ihr innerstes Wesen ans Licht zu stellen; denn es sind Situationen, die offenbaren, was selbst den handelnden Personen im eigenen Wesen noch verschleiert war. Man denke an Macbeths Staunen über den Hang seines Willens zu Mordgedanken. Auch die schnelle Abfolge der Ereignisse ist dazu geeignet, den Willen der beiden Hauptpersonen in die Erscheinung zu treiben.

Die einzelnen Szenen. Sz. 1. Ein Spuk, der vorüber ist, noch ehe man sich seiner recht inne wird. Die Szene führt die übernatürlichen Gewalten ein, die auf Macbeths Geschick nachher bestimmend einwirken. Sie ist ein stimmunggebendes Vorspiel, insofern als sie in die Welt des Macbeth, die Welt des Dämonischen, einführt. Der nächste Zweck der Szene ist, auf Sz. 3, das Hexenstelldichein, vorzubereiten; man erfährt zunächst Zeit und Ort der Zusammenkunft, und dann zuckt in der Antwort der dritten Hexe blitzartig der Name „Macbeth“ auf. Der Zuschauer ist auf eine unheimliche Aktion gespannt. Mit einem rätselhaft klingenden Worte: „Schön ist wüst, und wüst ist schön, Schwebt durch Nebel und dunst'ge Höhn!“ verschwinden die Hexen. Der erste Satz steht

mit dem zweiten in engem Zusammenhang; offenbar ist das wüste Wetter die Veranlassung zu der ästhetischen Hexensentenz; das Nebeneinander der beiden Sätze: „Schön ist wüst, und wüst ist schön" bezeichnet sehr gut, daß für die Hexen „schön" und „wüst" völlig zusammenfallen.

Sz. 2. Den Inhalt der Szenen bilden zwei Botenberichte, deren zweiter den ersten zu Ende führt. Diese Verteilung auf zwei Personen ist ein glücklicher technischer Zug. Meisterhaft ist gleichfalls die Einführung des Hauptmanns; nicht ein Bote, der ihm Aufgetragenes meldet, sondern ein Mitkämpfer, der mitten aus der Schlacht heraus anlangt, ein Held, der wert ist von den Helden des Tags zu melden, erscheint mit ihm auf der Bühne. Ein Zug von schöner dramatischer Wirksamkeit ist auch das Abbrechen des Berichts nach den Worten: „So weiß ich nicht —". Bei dem Bericht des Hauptmanns beachte man noch folgendes: Der Bericht setzt ein mit der Erzählung einer Krisis im Schlachtverlauf und gewinnt dadurch sofort dramatische Spannung. Auffällig ist ferner die Zahl der Gleichnisse; sie sind von dramatischer Kürze und der natürliche Ausfluß des Verlangens, möglichst anschaulich zu schildern. Eigenartig sind auch die Parenthesen; sie erklären sich aus der Fülle der zuströmenden Gedanken. Sehr bezeichnend für den Berichterstatter erscheint endlich auch die hyperbolische Färbung seines Berichts. — Der Than von Roß führt den Bericht zu Ende; wieder tritt Macbeths Bild mit plastischer Deutlichkeit als das Bild des Siegers heraus.

Sz. 3. Im Mittelpunkt des ersten Szenenabschnitts die Weissagungen der Hexen; vorher das Gespräch der Hexen, hinterher das kurze reflektierende Gespräch zwischen Macbeth und Banquo. Das Eingangsgespräch dient der Exposition der Hexennatur. Es sind die Hexen, wie sie die Phantasie des Volks besaß; ihre Gespräche verhindern jeden Versuch, sie irgendwie als Personifikation innerer, seelischer Gewalten zu verstehn. Fast möchte man meinen, das Tun, von dem sie berichten, stimme nicht zu dem psychologisch so fein angelegten Plan gegen Macbeth. Die Zauberkreise, die sie ziehn, und zwar in mystischer Zahl, sind gleichfalls der Volksvorstellung entnommen; sie sind aber nicht sowohl Mittel als vielmehr Symbol ihres gegen Macbeth gerichteten Tuns. Die Hexen üben übrigens keine magischen Wirkungen auf Macbeth aus; sie geben nur den Anstoß zu dem Prozeß in Macbeths Seele. Die drei Sprüche der Hexen sind völlig gleichartig gebaut und dadurch besonders geheimnisvoll. Sie bezeichnen drei Steigerungsgrade von Glück; nur daß der 3. Grad viel höher über dem 2. liegt als der 2. über dem 1. Das erste und das zweite Glück sind für Macbeth bereits gegenwärtiger Besitz; allerdings — und das ist verhängnisvoll — ohne daß Macbeth es vom zweiten weiß; das dritte Glück gehört der Zukunft an. Die Weissagung versetzt Macbeth in starre Verzückung; seine Gedanken sind so völlig eingenommen von dieser verheißenen Zukunft, das er der Gegenwart entrückt ist. Sein Widerspiel ist Banquo; Banquo sieht, was um ihn her vorgeht; er fragt die Hexen mit großer Ruhe nach seiner Zukunft. Auch er

hört nun ein dreimaliges „Heil!“ und dann drei Sprüche, von denen die beiden ersten einen geheimnisvollen Widerspruch enthalten, den der dritte löst.

Das Eigentümliche des zweiten Szenenteils liegt in der Verbindung dreifach verschiedener Gespräche; das eine ist das Gespräch, das die beiden Feldherren, erst Macbeth und dann Banquo, mit den angekommenen Thans führen; das zweite ist das Gespräch der beiden Feldherren miteinander; das dritte Macbeths Selbstgespräch. Während das erste Gespräch offen ist, hat das zweite einen vertraulichen Charakter, denn es handelt sich in ihm um das Geheimnis der beiden Feldherren. Im Selbstgespräch endlich spricht Macbeth seine verborgensten Gedanken aus. Diese drei Gespräche aber sind ineinander verschlungen und lösen einander ab. Dabei ist noch besonders eigenartig, daß Macbeth, in sein Sinnen verloren, völlig gegen die anderen Personen isoliert ist.

Sz. 4. Im Eingangsgespräch kommentiert der Leser den allgemeinen Satz Duncans: „'s gibt keine Kunst, des Geistes Form im Antlitz aufzufinden“, indem er an Macbeths verborgenen Sinn denkt. Überhaupt hat die Szene mehrere Stellen, an denen die Gedanken des Zuschauers, durch die Worte der Sprechenden erregt, ihren eigenen Gang gehen. So bei den Worten: „Mehr kommt dir zu, als alles kann gewähren“, so bei den von Loyalität triefenden Worten; so vor allem bei den nach tragischer Ironie klingenden Schlußworten. Die Szene gibt im König das Bild eines im Glück des neubefestigten Thrones sich sonnenden, den Stützen seines Thrones reichlich dankbaren und an der Zukunft des Staates bauenden Königs, in Macbeth das Bild eines loyalen Vasallen. Der Zuschauer weiß, daß der König mit seinen Empfindungen und Plänen den Abgrund neben sich hat.

Sz. 5. Ebenso meisterhaft wie Shakespeare Macbeths Gestalt exponiert, so auch die der Lady; er rückt beide mit einem Ruck in die Situation, in der sie ihr Wesen offenbaren müssen (s. o.). Der Brief zeigt Macbeth im Gespräch mit seiner Gattin, umgekehrt hat der nun folgende Monolog die Form eines Gesprächs der Lady mit ihrem Gatten. Der Monolog endet, darin sich als dramatischer Monolog kennzeichnend, mit der Aufforderung: „Eil' herbei, daß meinen Geist ich dir ins Ohr kann hauchen...“. So ist die Szene echt dramatisch eingeleitet. Es folgt nun die Meldung von Duncans Kommen. Wenige Augenblicke genügen, der Lady die volle Fassung zurückzugeben. Sie ist gefaßt genug, an die Pflege des Boten zu denken und eine Reflexion über den Stimmklang, mit dem er seinen Bericht abgestattet hat, zu machen. Die Geisterbeschwörung ist von unheimlicher Leidenschaft durchglüht; in heftigem und doch klarem Fortschritt reiht sich Beschwörung an Beschwörung: „Entweibt mich!“ — ist das erste, was sie will; „füllt mich an voll wilder Grausamkeit!“ — das zweite: nachdem ihre Seele von aller weiblichen Empfindung entleert ist, soll sie mit wilder Grausamkeit randvoll erfüllt werden. Und nun, damit sich nicht fromme Scheu zwischen Vorsatz

und Tat schiebt, die dritte Bitte: „Versperrt die Bahn, den Zugang zum Gewissen!" Jetzt drängt der Gedanke vorwärts zur Tat hin; darum die Bitte um Gehilfen zur Tat: „Kommt, Gehilfen des Mords!" Und endlich bedarf die Tat der vollkommenen Verborgenheit, damit nicht im letzten entscheidenden Augenblick ein Gedanke, der von außen her erregt wird, die Tat verhindere. Wahrlich eine grausame Vollständigkeit des Denkens! Wieweit die Lady durch die Beschwörung mit sich erreicht, was sie will, steht vorerst dahin; wieviel sie sich zutraut, beweist die Bitte an Macbeth, ihr das nächtliche Unternehmen zu vertrauen. Es wird sich zeigen, daß sich bei der Lady zwischen den blutigen Vorsatz und die blutige Tat „fromme Scheu" schiebt. — Als Macbeth auftritt, begrüßt ihn die Lady mit dem verhängnisvollen Hexengruße, der Macbeth bis in die Tiefe seiner Seele hinunter erregt hat. Im Schluß der Szene steht ihr Reden in scharfem Gegensatz zum Reden ihres Gemahls. Er meldet Duncans Ankunft, antwortet auf die Frage nach Duncans Abreise und verweist auf eine spätere Unterredung und zwar jedesmal in ganz knappen Worten. Sie spricht aus, was ihre ganz in der Zukunft lebende, mit dem furchtbaren Entschluß umgehende Seele bewegt.

Sz. 6. Duncans Einzug in Inverneß. Ein Zwischenspiel, das eben als Zwischenspiel seine tragische Würde hat. Der Dichter fixiert den Augenblick, in dem Duncan die Stätte seiner Ermordung betritt. Idyllische Empfindungen beherrschen den König vor dem Schloß (tragische Ironie!); er genießt mit empfindlichem Sinn die naturschöne Lage des Schlosses. Keine Ahnung beschleicht ihn, daß er bereits mit einem Schritt in seinem Grabe steht (Vergl. Egmont, IV. Aufzug). Dem Zuschauer aber kommt der Gegensatz zwischen dem idyllischen Schauplatz und den finstern Plänen Macbeths und seiner Gemahlin, die aus dem idillischen Schauplatz bald einen Ort des Grauens machen werden, in voller Deutlichkeit zum Bewußtsein. — Das Gespräch zwischen der Lady und dem König ist ein Gespräch im Hofton mit zierlicher Gedankendrechselei; die Lady erstirbt in Loyalität — vor dem, der ihr Opfer werden soll; sie empfängt den als erfreute Wirtin, der nach ihrem Willen das Schloß nicht lebendig verlassen soll.

Sz. 7. Die Szene wird eröffnet von einem Reflexionsmonolog typisch reiner Art. Dreimal setzt Macbeth den Fall, mit der Tat, die er vor hat, sei alles abgetan; sie sei folgenlos, zugleich ihr Anfang und ihr Ende. Die Wiederholung des Gedankens beweist, wie gern sein Geist mit ihm umgeht. Doch er ist ein zu scharfer und klarer Kopf, um den Gedanken darum für wahr zu halten, weil er ihm lieb ist. Er fürchtet die Nemesis; zweimal durchdenkt er diesen Gedanken. Klar und nüchtern vergegenwärtigt er sich, was seine Pflicht Duncan gegenüber wäre. In gewaltigen hyperbolischen Bildern aber stellt er sich die Wirkungen seiner Tat vor. Den Monolog schließt endlich eine ruhige Reflexion über die inneren Machtmittel, die er besitzt, um sich zur Tat zu vermögen. —

Im scharfen Gegensatz zu Macbeths Monolog stehen die leidenschaftlichen Reden der Lady. Sie hilft ihm über den toten Punkt, an dem seine Willensbewegung zu stocken schien, hinweg, indem sie einerseits durch Stachelreden seinen Stolz aufreizt und andererseits durch ihren Plan die entgegenstehenden Hemmnisse hinwegräumt.

II. Aufzug.

Im Anfang der 1. Szene ist Duncan noch unter den Lebenden; am Schluß der letzten Szene hört man, daß Macbeth bereits nach Scone zu seiner Krönung unterwegs ist. Den Mittelpunkt des Aufzugs bildet die Ermordung Duncans. Sz. 1 zeigt den Mörder vor der Tat. Die Ermordung selbst ist unsichtbare Handlung; wir erleben sie in der Seele der Lady mit. Den Hauptinhalt der zweiten Szene bildet die Darstellung von Macbeths Gewissensqualen. Die 3. Szene schildert die Entdeckung des Mords. Die letzte Szene dreht sich auch noch um die Tat, um die die Mordtat begleitenden Umstände, die mutmaßlichen Täter, die Wegschaffung von Duncans Leichnam; zugleich weist aber auch die Szene, darin als eine Übergangsszene sich kennzeichnend, mit dem Bericht über Macbeths Aufbruch nach Scone in den folgenden Aufzug.

Der Gang der Handlung ist, wenn man die Aufeinanderfolge der Szenen im Auge hat, sehr einfach. Innerhalb der Szene entsteht ein wechselvolles Spiel dadurch, daß mit dem Vordergrundspiel auf der Bühne ein Hintergrundspiel hinter der Bühne parallel geht. Während des ersten Teils der 2. Szene geschieht im Hintergrunde die Ermordung des Königs; während des letzten Teils ist die Lady um die Diener des Königs beschäftigt. Ebenso findet in der 3. Szene ein Kommen und Gehen von der Bühne in den Hintergrund und vom Hintergrund auf die Bühne statt; bedeutsam ist besonders Macbeths Abgang, denn während seiner Abwesenheit von der Bühne ermordet er Duncans Diener. Die 3. Szene hat gleichsam zwei Schauplätze; denn die Reden der Spielenden versetzen fortwährend auf den unsichtbaren Schauplatz der Schreckenstat.

Der Charakter der Handlung wird dadurch bestimmt, daß es sich (nach dem Eingang der 2. Szene) um die Wirkung der Ermordung Duncans auf die Gemüter handelt. Der Aufzug bietet eine Reihe von Bildern seelischer Zustände, nur daß es nicht ruhende, sondern in lebhafter Bewegung sich entfaltende Zustände sind. Von diesen dramatischen Zustandsschilderungen geschieht die Darstellung von Macbeths Gewissensqualen in einer Auslebeszene von höchster dramatischer Würde. Die Form der Handlung ist vielfach die Überraschung. Auch Macbeth wird, obwohl er Duncan vorsätzlich ermordet hat, überrascht; überrascht gleichsam von seiner eigenen Seele. Von einem Gegenspiel ist nicht die Rede, denn auch das innere Gegenspiel in Macbeths Seele ist völlig verstummt; er geht mit eherner Festigkeit an das Blutwerk.

Für die Charakteristik des Haupthelden, der auch den II. Auf=

zug beherrscht, sind die Situationen, in denen er erscheint, im höchsten Maße günstig; sie zeigen was in ihm und an ihm ist. Da ist zunächst die Szene vor der Ermordung Duncans. Dem Interesse der Charakteristik dient zunächst das Auftreten Banquos Banquo ist der verdeutlichende Gegensatz zu Macbeth. Auch er hat großen Ehrgeiz in der Brust; auch er schwebt in Versuchung; auch ihm fliegen böse Gedanken ums Haupt, aber er läßt sie nicht in seinem Kopfe brüten. Er möchte nicht schlafen, und da er doch schlafen muß, bittet er die „gnäd'gen Mächte" in ihm die sündigen Gedanken zu ersticken, in die die Natur während des Schlafs versinkt; ihm hat von den Zauberschwestern geträumt, und die Traumgedanken und -Empfindungen drohen in seiner Seele eine Macht zu werden. In der Unterredung mit Macbeth aber beweist er seinen edlen Sinn, wenn er erklärt, in Macbeths Dienst nur dann neue Ehre suchen zu wollen, wenn er dabei nicht seine Ehre einbüße, sein Herz sich frei von lastender Schuld halten und seine Lehenspflicht treu bewähren könne. Banquo ist ein Mensch von sittlichem Adel, der seine Pflicht kennt und die eigene sowie die göttliche Kraft gegen die Versuchung zu Hilfe ruft. Ihm gegenüber steht Macbeth, wie er eben im Begriff ist, seiner wilden Ehrsucht zu gehorchen und die Vasallentreue schmählich zu brechen. Bei Macbeth ist der Ehrgeiz stärker und die Versuchung an sich größer (handelt es sich doch bei ihm um die Krone, die er selbst tragen soll); aber es sind auch die guten Kräfte in ihm schwächer. — Tiefen Einblick in Macbeths Natur gewährt sein Monolog. Sein Hirn ist gluterfüllt; eine Ausgeburt dieses Gehirns ist der Dolch, der ihm in der Vision den Weg des Verbrechens zeigt. Aber er ist besonnen genug, um das zu erkennen. Er ist auch ruhig genug, um über die grause Nachtzeit Betrachtungen anzustellen, in der seine Tat geschehen soll. Aber er verlangt doch nach der Tat, weil das Wort die heiße Leidenschaft seines Herzens abkühlt. Da ertönt die Glocke, die Totenglocke für Duncan. „Ich geh', und 's ist getan" — so antwortet Macbeth auf den Ruf; die Worte sind wie der Dolchstoß, der Duncans Leben endet. Der Gesamteindruck, den Macbeth unmittelbar vor der Tat macht, setzt sich aus zwei Momenten zusammen: heiße, tatbegehrende Leidenschaft und kühle Vernunft.

Macbeth nach der Tat. Als in Macbeth zuerst der Mordgedanke aufstieg, durchschütterte der Gedanke sein ganzes Ich. Später schwieg sein Gewissen, betäubt von der wilden Ehrsucht. Nun ist die Tat vollbracht. Kein Aufschrei des Triumphes, kein Laut des befriedigten Ehrgeizes kommt über seine Lippen; kein Gedanke eilt vorwärts in die Zukunft. Das Grausen der vollbrachten Tat hat ihn gepackt und rüttelt ihn mit seiner Riesenfaust; er grübelt sich fest in der Erinnerung an das, was er getan, und das, was er bei und nach der Tat empfunden hat; es graut ihm vor sich selbst. Er leidet die Höllenqualen des erschütterten Gewissens. Das einzelne s. u.!

Das Verbrechen ist entdeckt. Und Macbeth? Macbeth ermordet

die beiden Kämmerlinge, bekundet tiefen Schmerz um den Unglücksschlag und rechtfertigt die Ermordung der Kämmerlinge, die er aus kalter Überlegung heraus niederstach, mit der Größe seiner Liebe, die „den Zauderer Vernunft" überholt habe. Welch ein Gegensatz zwischen diesen Empfindungen und den Empfindungen unmittelbar vorher! Und doch kein Widerspruch! Den Frieden seiner Seele, das selige Gefühl der Unschuld hat Macbeth ein für allemal eingebüßt. Aber er ist nicht der Mann, in dem das Grausen über die Tat zum Verlangen nach Sühne führte. Vielmehr geht er, nachdem er seine Unschuld unwiderruflich eingebüßt hat, auf dem Wege des Verbrechens weiter, um nun nicht auch noch den Erfolg seiner Tat einzubüßen. Vergl. auch III, 1. Er ist seiner Seele völlig wieder Herr. Das beweist z. B. die Virtuosität, mit der er heuchelt und täuscht; eben noch vermochte er das nicht zu sehn, was er getan hatte (2. Sz.), und jetzt schildert er mit packender Anschaulichkeit das Bild des Ermordeten. Man würde Macbeths Charakterbild verzeichnen, wollte man glauben, er sei nach dem ersten Grausen über seine Tat mit dieser Tat innerlich fertig; der Sturm, der in ihm wühlt, legt sich nicht sogleich, und das Feuer der inneren Qual verlöscht nicht sofort. Aber Macbeth vermag diese Empfindung gleichsam zu lokalisieren, so daß sie nicht in sein übriges Seelenleben übergreift. Sie vermag ihm darum auch nicht für die Dauer die Tatkraft zu lähmen.

Auch für die Lady ist in unserem Aufzuge die entscheidende Stunde gekommen, in der sie ihr Innerstes enthüllt.

Die in charakterologischer Hinsicht entscheidende Tatsache ist, daß die Lady Duncan nicht zu töten vermocht hat. Sie hat alles wohl vorbereitet; sich selbst freilich schlecht, denn sie hat sich zur Mordtat berauscht („Mich machte kühn, was jene trunken machte; was sie erstickt, gab Feuer mir"). In der Tat kann sie das Entscheidende nicht tun. Zwischen Vorsatz und Tat schiebt sich ein Erinnerungsbild, und der Vorsatz wird nicht zur Tat. Alle Beschwörung hat sich machtlos erwiesen; sie ist Weib genug geblieben, um im schlafenden Duncan nicht das Bild des eigenen Vaters zu zerstören. Wie aber benimmt sie sich nach der Tat im Gespräch mit ihrem Gatten? Sie erscheint ihm gegenüber als gefaßt und besonnen, als tapfer. Tatkräftig sucht sie Macbeths Gedanken von der Tat abzulenken, ihn zu beschämen und aus der Willensstarre aufzurütteln; tatkräftig lenkt sie den Verdacht auf die Kämmerlinge. Ein wenig Wasser, glaubt sie, werde ihr und dem Gatten die Tat abwaschen. Indes würde man irren, wenn man beim Tun der Lady in unserer Szene auf kaltblütige Ruhe schließen wollte. Ein Weib, das in unserer Szene kaltblütig wäre, könnte nicht später wahnsinnig werden und sich nicht vorher durch die Erinnerung an den Vater vom tödlichen Stoß zurückhalten lassen. Man beachte übrigens die tragische Ironie, daß die Lady, die mit wenig Wasser sich „die Tat" abwaschen wollte, nachmals, in der Zeit ihres Wahnsinns, von der Wahnvorstellung untilgbarer Blutflecken gequält wird. Auch in der 2. Szene des II. Auf-

zugs weiß sie bereits, daß man über solche Taten, wie sie Macbeth vollbracht hat, nicht grübeln darf, wenn man nicht „toll“ darüber werden will. Die Lady ist an sich nicht stark, aber sie macht sich durch Aufgebot ihres Willens stark; die Schwäche des Gatten zwingt sie dazu. Wenn einmal der Druck ihres Willens nachläßt, so ist ein Zusammenbruch zu erwarten.

Von den übrigen Charakteren verdient noch besondere Beachtung Banquo. Im Gegensatz zu dem oben von ihm Gesagten steht Karl Werders Meinung. Nach Werder ist es mit Banquos Ehrenhaftigkeit und Lehnstreue übel bestellt. Das von Werder bei der Herausarbeitung des Charakterbildes eingeschlagene Verfahren ist indes höchst gewalttätig, insofern Werder das, was Banquo sagt und tut, widerrechtlich diskreditiert. In Banquos Erklärung, Macbeth folgen zu wollen, liegt ihm der Akzent auf der Zusage, nicht auf dem — doch so nachdrücklich ausgesprochenen — Vorbehalt. Der Vorbehalt dient nach seiner Meinung nur zu Banquos persönlicher Genugtuung, soll jedoch in Macbeths Augen nicht für bar gelten. Ebenso diskreditiert Werder Banquos Aufforderung an die Großen, daß man zusammentrete, um der blutigen Freveltat nachzuforschen; nach Werders Ansicht leitet Banquo hier nichts als eine „eitle Prozedur“ ein. Das heißt Banquo zu einem Heuchler herabdrücken; dazu aber gibt sein bisheriges so wenig wie sein späteres Verhalten Grund. Eben noch hat er (Sz. 1) „die gnädigen Mächte“ um Bewahrung vor sündigen Gedanken gebeten, das heißt doch wohl vor den Gedanken an Felonie. Damit aber steht es vollkommen im Einklang, wenn er Macbeth gegenüber den dreifach starken Vorbehalt macht. Die Aufforderung zur Beratung aber ist eine tapfere Tat, denn nach allem, was Banquo mit Macbeth erlebt hat, muß ihm die Vermutung naheliegen, daß Macbeth der Täter ist. Trotzdem will er, auf Gottes Beistand vertrauend, „den dunklen Anschlag“ verräterischer Tücke bekämpfen. Von der Verhandlung der Großen und ihrem Ergebnis verlautet im weiteren nichts. Offenbar hat Macbeth die Flucht der Söhne Duncans dazu benutzt, um den Verdacht auf sie zu werfen (s. Sz. 4), und so ist die Verhandlung überflüssig geworden. Banquo ist von Macbeths Unschuld nicht überzeugt, aber auch nicht vom Gegenteil. Die Worte in III, 1: „Ich fürchte, du spieltest falsches Spiel“ lassen erkennen, daß ihm Macbeths Täterschaft wahrscheinlich, aber nicht gewiß ist. Dies „Ich fürchte“ mit Werder für einen „Euphemismus“ zu nehmen, liegt, da das Wort aus einem Selbstgespräch herrührt, keine Veranlassung vor. Der III. Aufzug zeigt allerdings Banquo an Macbeths Hofe, und in seinen Worten fehlt es nicht an Loyalität. Dies beweist indes nur, daß Banquo eine politische Natur ist, die den einmal gegebenen Tatbestand hinnimmt und sich ihm anpaßt, dabei aber seine Stunde erharrt. Shakespeare hat in Banquo keine Idealfigur schaffen wollen, sondern einen Charakter, der, ohne die zarteste sittliche Empfindung zu besitzen, doch der Versuchung des Treubruchs widersteht.

Die 1. Sz. versetzt mitten in die Mordnacht, in die schnell enteilende Stunde vor der grausen Tat. Es ist finstere Nacht. Man beachte überhaupt, wie genau der Dichter die Mordnacht schildert. Offenbar will er dabei nicht nur ein zufälliges Nebeneinander angenommen sehn; vielmehr soll die Natur im Aufruhr über das Widernatürliche, was geschieht, gedacht werden. Über den Zweck des ersten Abschnitts der Szene ist bereits gesprochen. Erwähnt sei noch, daß man aus Banquos Bericht noch einmal das Bild des ahnungslos heiteren und des milden Königs gewinnt. — „Der König schläft", sagt Banquo, und der Zuschauer fügt hinzu: „um nie mehr zu erwachen".

Zu Sz. 2. Das Entscheidende geschieht in unsichtbarer Handlung. „Nun vollbringt er's" — damit erfährt der Hörer, daß Macbeth am grausen Werk ist. Die „von innen" schallenden Worte: „Wer ist da? Holla!" bestätigen, was man von der Lady gehört hat. Ein Meisterzug! Sie zwingen den Zuschauer, an das Gehörte zu glauben. Nun folgen Augenblicke atemloser Spannung, erfüllt von den heftig hervorgestoßenen, durch Pausen unterbrochenen Worten der Lady. Mit Recht benutzt Vischer (Ästhetik III, 2. S. 1391) gerade unsere Szene, um Shakespeare als den „Großmeister in echt dramatischer Spannung" zu charakterisieren. Endlich wird die Spannung gelöst: Macbeth tritt „starr und stier" mit den Worten: „Ich hab' die Tat vollbracht" auf. In diesen Worten, mit denen Macbeth wider seinen Willen der Herold seiner Tat wird, muß das ganze Grauen und Grausen des Täters vor seiner Tat und vor sich selbst liegen. Das Eigenartige des Dialogs, der sich nun zwischen Macbeth und seinem Weibe entwickelt, besteht darin, daß Macbeths Gedanken nicht von seiner Tat loskommen können, die Lady aber vergebliche Versuche, ihn loszureißen, macht. Meisterhaft ist wieder die Art, wie Shakespeare Macbeths Grausen schildert.

An das, was Macbeth sieht, seine blutigen Hände, und an das, was er während und nach der Tat erlebt hat, schließt der Dichter die Darstellung von Macbeths Seelenzustande an. Macbeth sieht seine Hände an, in denen die blutigen Dolche liegen: „Das ist ein kläglich Schauspiel" — stöhnt er. Nun taucht in seinem Gesicht die Erinnerung an das auf, was er aus dem „zweiten Zimmer" (offenbar lagen hier Duncans beide Söhne) gehört und bei dem Zuhören erlebt hat. Sein ganzes inneres Elend, die Gnadenlosigkeit seines Zustandes kommt ihm daran zum Bewußtsein, daß er zu dem Gebet der beiden aus dem Schlaf Aufgeschreckten nicht „Amen" sagen konnte. Und nun die Erinnerung an die Stimme, die er vernahm, mit derselben Deutlichkeit vernahm, mit der er vorher den Dolch gesehn hatte. Beidemal ist es eine Halluzination, das eine Mal eine Gesichts-, das andere Mal eine Gehörshalluzination. Beidemal ist die Voraussetzung der Halluzination Macbeths leidenschaftliche Erregung; das Geschaute und das Gehörte ist in dem „gluterfüllten Gehirn" geboren. Aber während Macbeth bei dem visionär geschauten Dolche noch deutlich die rein subjektive Natur der Erscheinung erkennt,

fehlt diese deutliche Erkenntnis in unserer Szene. Beidemal erklärt sich der Inhalt der Scheinwahrnehmung aus der Situation; den Dolch sieht Macbeth, weil er auf dem Wege ist, Duncan zu erdolchen. Die Stimme hört er, weil er eben den arglos schlafenden Duncan ermordet hat; halluzinierend verlegt er nach außen, was in seiner eigenen Seele erklingt.

Daß Macbeth von außen her nur das hört, was sein Geist ihm im Innern sagt, beweist auch der Inhalt dessen, was er hört. Er hört nicht nur den Weckruf: „Schlaft nicht mehr!", die Anklage: „Macbeth erschlägt den Schlaf" und die Strafandrohung: „Macbeth soll nicht mehr schlafen"; sein an Reflexion gewöhnter Geist denkt den Gedanken „Macbeth erschlägt den Schlaf" durch, und „die Stimme" bringt ihm die ganze Schwere seines Verbrechens gegen die Heiligkeit des Schlafs zu Bewußtsein und Gefühl, indem sie in immer neuen Wendungen die Heilsamkeit des Schlafs beschreibt. — Macbeth verkörpert in unserer Szene gleichsam das böse Gewissen. Der Gedanke an das, was er tat, schreckt ihn; er kann die Stätte seines Verbrechens nicht wiedersehen; jeder Laut läßt ihn zusammenfahren; er fühlt sich verändert. Besonders die Frage: „Wes sind die Hände?" charakterisiert seinen inneren Zustand. Die blutigen Hände, die Vollstrecker seines bösen Willens, erscheinen ihm völlig fremd. In sehr lebendiger Weise kommt die Unseligkeit des Zustands auch dadurch zur Darstellung, daß Macbeth verzweifelt sich selbst fragt, ob denn das Blut an seiner Hand nicht abwaschbar sei, und er selbst sich dann mit einem verzweifelten „Nein" antwortet. Ihn, der so gern reflektierend in sich hineinschaut, graut jetzt davor, an sich zu denken. Der ganze Schmerz über das begangene und niemals wieder gutzumachende Verbrechen aber liegt in den Schlußworten der Szene: „Weck Duncan mit dem Klopfen! Könntest du's!" Es wurde bereits auf die Meisterschaft hingewiesen, mit der Shakespeare Macbeths Seelenzustand nach der Tat dramatisch darstellt. Das gilt besonders auch vom Schlußteil der Szene: Die Schilderung des Seelenzustandes wird an Hörbares (das Klopfen) und an Sichtbares (die blutigen Hände) angeknüpft. Das innere Reden des Gewissens wird dem Zuschauer durch den Bericht über „die Stimme" hörbar gemacht, und das Sichtbare und das Hörbare wird die Ursache innerer, seelischer Bewegungen.

Zu dem dramatischen Leben unserer hochdramatischen Szene trägt besonders auch der bereits erwähnte Gegensatz zwischen Macbeths Denk- und Empfindungsweise und der seines Weibes bei. Er kommt nicht los vom Geschehenen; seine Gedanken müssen immer wieder zurück. Wie sehr sein Denken von seiner Tat beherrscht wird, beweisen u. a. auch die Dolche in seiner Hand, die er an Ort und Stelle zu legen vergessen hat. Seine Tatkraft ist gelähmt. Die Lady hingegen beherrscht ihr Denken jetzt noch völlig; sie hält ihre Gedanken von dem Verbrecherischen der Tat des Gatten fern; sie sieht und hört mit offenen Sinnen, was um sie her vorgeht, und handelt dementsprechend. Sie vollendet das von

Macbeth unvollendet gelassene Werk. Dagegen bemüht sie sich vergebens, ihres Gatten Gedanken in ihre Gewalt zu bekommen. —

Sz. 3. Die Entdeckungsszene; eine Szene voll äußeren und inneren Lebens. Der eigentlichen Entdeckung gehen einige Auftritte voran, während deren man auf den Augenblick gespannt ist, in dem das nächtliche Verbrechen bekannt wird. Es sind ritardando-Auftritte.

Eröffnet wird die Szene durch die beiden Pförtner-Auftritte. Der erste bringt ein Selbstgespräch des Pförtners, der sich in die Rolle des Teufelspförtners hineinphantasiert, und in dieser Rolle Menschen von allerlei Professionen mit spöttischen und höhnischen Reden willkommen heißt. Es folgt dann das Gespräch zwischen Macduff und dem Pförtner, in dem der letztere derbe, ja unflätige Betrachtungen über die Wirkungen des Trinkens zum Besten gibt. Ohne Zweifel hat Shakespeare in diesen beiden Szenen dem Geschmacke des Publikums Rechnung getragen. Jedoch kann wenigstens dem 1. Auftritt eine ästhetisch zu rechtfertigende Wirkung nicht abgesprochen werden. Allerdings fällt der Auftritt völlig aus der Gesamtstimmung des Aufzuges heraus; indes — so wenig wie das wirkliche Leben dem, der ihm teilnahmsvoll zuschaut, reine Stimmungen bietet, sondern oft mitten in eine traurige oder tragische Grundstimmung hinein das an sich Komische wirft, so wenig kann es dem Dichter versagt sein, in der Seele des Zuschauers das Gegenspiel tragischer und komischer Stimmung wachzurufen. Dabei wird der Zuschauer, dessen Empfindungsleben von derberer Konstitution ist, aus einer Stimmung in die andere sich hinüberdrücken lassen, während der tiefer und zarter empfindende im Kampf gegen die komische Stimmung die tragische Grundstimmung behauptet, nicht ohne Schmerz darüber, daß an einem Orte gescherzt wird, den von der Stätte eines greulichen Verbrechens nur eine Tür trennt. — Bis an die Entdeckung des Verbrechens heran führt der folgende Auftritt, das Gespräch zwischen Macbeth, Macduff und Lennox. Das Hauptinteresse bei diesem Gespräch gilt Macbeth. Was er sagt, ist Heuchelei; besonders die Worte: „Die Mühe, die wir lieben, ist Erquickung" Der Zuschauer setzt unwillkürlich statt dessen, was Macbeth sagt, das, was der Wirklichkeit entspricht; so beantwortet er die Frage: „Ist der König wach?" auf die Macbeth mit einem heuchlerischen „Noch nicht" erwidert, mit einem „Er wird nie mehr erwachen". Die wenigen Worte, die Macbeth spricht, genügen natürlich nicht, um Sicheres über seinen Seelenzustand zu erschließen. Indes läßt einmal die Glätte, mit der Macbeth heuchelt, sodann vor allem die Bereitwilligkeit, mit der er erklärt: „Ich führ' euch zu ihm (sc. dem König)" dahin schließen, daß er jetzt wieder Herr seiner selbst ist. Lennox schildert im Gespräch mit Macbeth das Grausen der Mordnacht, dies Grausen auf die Zukunft deutend; der Zuschauer weiß, der Aufruhr in der Natur weissagte nicht kommendes, sondern begleitete geschehendes Unheil. Man denke an „Julius Cäsar", wo grauenhafte Naturvorgänge das Naturwidrige ankündigten, das Tags darauf geschehen sollte. —

Entdeckt und verkündet wird das Verbrechen am König durch Macduff. Macduff ist von der furchtbaren Tatsache, vor der er plötzlich gestanden hat, tief erschüttert; er kann das Geschehene nicht fassen und aussprechen. Er bringt die Worte: „Der König ist ermordet“ nicht über seine Lippen. Der Furchtbarkeit der Tatsache, nicht der Tatsache selbst kann er Worte leihen. Jenes tut er mit dem furchtbar-gewaltigen Bilde: „Der Mord hat kirchenschänderisch erbrochen des Herrn geweihten Tempel und das Leben des Baus gestohlen.“ Nachdem er dann Macbeth und Lennox an die Stätte des Verbrechens geschickt hat, alarmiert er mit furchtbar tönenden Rufen das ganze Haus, bis dann die Sturmglocke mit ihrem schrillen Schreien ihn ablöst. — Es ist hier der Ort, auf eine allgemeine Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Sprache aufmerksam zu machen. Macduff ist in entsetzlicher Aufregung; in diesem Zustande würden ihm, wenn sein Charakter in modern naturalistischer Manier gehalten wäre, nur Naturlaute der Empfindung zu Gebote stehn; er gebraucht aber Bilder und Vergleiche; so nennt er den Mord eine „Tempelschändung“, so vergleicht er den Anblick des Leichnams mit dem Anblick der Gorgo; so ist ihm das Geschehene ein „Bild des jüngsten Tags“. Was aber besonders charakteristisch ist: wenn er Malcolm und Banquo zuruft: „Steht auf wie aus dem Grab, wie Geister wandelt, um zu entsprechen diesem Grauen!“ so denkt er in dem Bilde vom jüngsten Tage weiter; er sieht das Aufstehn vom Schlaf als ein Auferstehn aus dem Grabe an. Eine solche Sprechweise ist aber nur möglich, wenn der Geist des Sprechenden durch den Druck des Gefühls nicht gänzlich um die Freiheit der Bewegung gebracht ist. An dem starken Geiste der Handelnden bricht sich bei Shakespeare das starke Gefühl. — Macduff hat zuerst das Verbrechen selbst nicht genannt, weil er nicht davon zu reden vermochte; auch der Lady sagt er nicht, was geschehen; ihr aber darum nicht, weil sie es nicht zu hören vermöchte. Banquo endlich hört von ihm die Tatsache in nacktester Form: „Der König ist ermordet!“ — Macbeths Worte nach seiner Rückkehr enthalten ein psychologisches Problem. Ist der Inhalt dieser Worte Wahrheit? und wenn das der Fall wäre, empfindet es Macbeth als Pein, daß er mit der Wahrheit heucheln muß. Meines Erachtens sind die Worte auch dem Inhalt nach, nicht nur nach der Art ihrer Verwendung unwahr; unwahr sind sie vor allem durch Übertreibung. Wenn Macbeth sagt: „Nun, für immer, ist nichts mehr wertvoll in dem Erdenleben; nur Tand ist alles“, so steht damit seine sonstige Anschauung von den Werten des Lebens im Widerspruch. Wohl ist ihm der Friede seiner Seele, der ihm unwiederbringlich verloren ist, ein hohes, ja ein sehr hohes Gut; aber selbst der Verlust dieses Gutes bedeutet für ihn keineswegs wie für Menschen des Gewissens den Verlust aller Güter, insofern etwa der Verlust des reinen Gewissens ihm die Freude am Leben und seinen Gütern verdürbe; Macbeth ist der Mann dazu, nach Verlust der Reinheit und Unschuld doch noch sich des Lebens, und zwar in erster Linie seiner Macht, die seinen Ehrgeiz befriedigt,

zu freuen. In dem „nichts" und in dem „alles" seiner obigen Worte sowie auch in dem Bilde: „Des Lebens Wein lief aus" steckt die Unwahrheit. In dem folgenden Auftritt sticht die künstliche Bildlichkeit, mit der Macbeth auf Donnalbains Frage: „Wo fehlt es, wo?" antwortet, gegen die schlichte Herzlichkeit in Macduffs Antwort ab („Euer Vater ist ermordet"). Macbeth ist seiner selbst und der Lage Herr. Das beweist im folgenden auch die Rede, mit der er sich selbst wegen der Tötung der Kämmerlinge verteidigt. Hier ist alles künstliche Rhetorik. Man achte gleich auf den Anfang: „Wer kann denn klug, entsetzt, maßvoll und wütend, voll Lieb' und teilnahmlos zugleich sein? Keiner!" Rhetorisch ist hier schon die Form der Frage und Antwort, noch mehr aber der dreimalige schroffe Gegensatz „klug" — „entsetzt", „maßvoll" — „wütend", „voll Lieb'" — „teilnahmlos". Dann folgt bildliche Ausdrucksweise: „Die Raschheit heft'ger Liebe überholte den Zauderer Vernunft mir". Sorgfältig auf den Erfolg berechnet und ein Beweis für Macbeths Besonnenheit ist ferner im folgenden der rhetorisch höchst wirksame Gegensatz zwischen dem „Hier" und dem „Dort", die anschauliche Beschreibung des blutüberströmten Königs (Macbeth geistiges Auge bebt nicht mehr vor dem Anblick seines Opfers zurück), die Vergleichung der Wunden mit Breschen, die Schilderung der Mörder und endlich die rhetorische Schlußfrage: „Wer konnte — hatt' er ein Herz voll Lieb' und Mut — sich mäß'gen im Zeigen dieser Liebe'" Die ebenbürtige Partnerin des Heuchlers Macbeth ist seine Gattin; sie findet den passenden Ausdruck ihres erheuchelten Mitgefühls in einem erheuchelten Ohnmachtsanfall. Nachdem das Gefühl, das wahre und das erheuchelte, die Szene bisher beherrscht hat, endet sie mit einem doppelten Entschluß, dem von Banquo ins Leben gerufenen Entschluß der Lords, dem Verbrechen in gemeinsamer Beratung nachzuspüren, und dem Entschluß der Söhne Duncans, sich durch Flucht in Sicherheit zu bringen. Während die Lords allem Anschein nach über den Täter im Dunkeln sind, ahnen Duncans Söhne den Verbrecher mit großer Bestimmtheit, wie namentlich Donalbains Wortspiel: „Je näher im Blut, je blut'ger noch" erkennen läßt. — Auch hier sei wieder auf die Sprechweise der Personen hingewiesen. Duncans Söhne, obwohl vom herbsten Schmerze getroffen und durch die Situation zu schnellem Handeln gezwungen, sprechen, wie nur solche Menschen sprechen können, deren Geist nicht unter dem Banne der Lage steht. Man beachte besonders die Bildlichkeit ihrer Worte und die Redewendungen von sentenziöser Natur.

Sz. 4. Über den Zweck der Szene siehe oben! Ihrem Typus nach ist die Szene in ihrem ersten Teile eine Unterhaltungsszene; in ihrem zweiten Teile eine Frage- und Antwortszene. Der Gegenstand der Unterhaltung sind auch hier die widernatürlichen Vorgänge in der Natur, Beweis, wie wichtig dem Dichter der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen dem Naturleben und dem Menschenleben ist („Der Himmel zürnt dem Trauerspiele und droht der blut'gen Bühn'").

III. Aufzug.

Der Bau des III. Aufzugs beweist wieder, wie wenig Shakespeare die Gesetze der modernen Dramenarchitektur kennt. Ein moderner Dramatiker würde, um einen wirksamen Abschluß zu gewinnen, mit der 4. Szene geschlossen haben, in der die Szenenfolge Szene 1—2 ihre dramatische Höhe erreicht. Macbeths Entschluß, auf dem Wege des Verbrechens rückhaltslos fortzuschreiten, würde dabei einen Ausblick auf die Handlung des III. Aufzugs geworfen haben. Statt dessen schließt Shakespeare mit der 5. und 6. Szene, die ihrem Inhalt und ihrer Natur nach als Expositionsszenen zu dem folgenden Aufzuge gehören. Die Szenen 1—4 bilden eine strenggeschlossene Gruppe. Banquos Ermordung ist das Thema dieser Szenenfolge. Die Tat selbst wird in der 3. Szene dargestellt. Voraus geht die Vorbereitung der Tat (Sz. 1); es folgt die Vergeltung für die Tat (Sz. 4). Die 2. Szene führt die Handlung nicht weiter, sie exponiert die Beweggründe für die Tat. Die entscheidenden Momente der Szenengruppe liegen in der 1. und in der 4. Szene. In der 1. Szene ist die Höhe deutlich durch die Worte: „Eh' das geschieht, komm', Schicksal, in die Schranken zum Kampfe bis auf's Äußerste" bezeichnet. In der 4. Szene ist das Entscheidende die zweimalige Geistererscheinung. Die Szenengruppe verbindet eng miteinander das Verbrechen und seine Strafe. Nahe liegt die Vergleichung des II. Aufzugs mit dem unsrigen; auch hier folgt auf das Verbrechen, dem übrigens auch eine Vorbereitungsszene vorausgeht, die Vergeltung. Indes besteht der Unterschied, daß im II. Aufzuge die Vergeltung eine innere, vom Gewissen geübte, ist, während im III. Aufzuge „die dritte Welt" durch die Entsendung von Banquos Geist eingreift.

Der Gang der Handlung. Um die Beweggründe von Macbeths Tat richtig zu verstehn, erinnere man sich zunächst an die Banquo zuteil gewordene Weissagung. „Du zeugest Könige, doch du selbst wirst keiner" — so hatte sie gelautet. Dem entgegen war Macbeth nur für seine Person die Königskrone verheißen. Dort einer, der nicht König wird und dennoch Ahnherr von Königen sein soll; hier einer, der König ist und keine königliche Geschlechtsfolge haben wird. Beide, Macbeth und Banquo, wissen um die Weissagung. Macbeth aber glaubt, Banquo werde sich anders zu der Weissagung verhalten, als er es in Wahrheit tut. Als Macbeth seine Weissagung empfangen hatte, kam er einmal zu dem Entschluß, es dem Schicksal anheimzugeben, ob es ihn krönen wolle; dieser Entschluß aber war nur ein Durchgangspunkt zu dem Verhalten, bei dem Macbeth selbst den Schicksalsspruch verwirklicht. Banquo hat, das beweist die 1. Szene, den Spruch der Hexen in seinem Herzen eifrig bewegt. Aber er steht dem Schicksal ruhig zuwartend gegenüber; er glaubt und hofft, aber er tut nichts, um die Verheißung verwirklichen zu helfen; er bietet sich dem Schicksal nicht als Vollzieher seines Willens an. Wohl aber befürchtet das Macbeth von ihm; hat er selbst doch den ihm gewordenen Schicksalsspruch vollstrecken helfen. Macbeth weiß, daß ihm

kein Sohn folgen wird, auch wenn ihm, dem zurzeit Kinderlosen, noch ein Sohn geboren werden sollte. Darüber, wie der Übergang an das neue Herrscherhaus geschehen wird, ist ihm nichts gesagt; an sich könnte es ein kampfloser Übergang sein. Macbeth aber beurteilt andere nach sich, und darum fürchtet er, fremde Faust werde ihm die Krone mit Gewalt entreißen. Das ist das eine. Macbeth tut bis jetzt dem Schicksalsspruch gegenüber nur eins: er legt ihn in seiner Weise aus. Ungleich wichtiger aber ist ein zweites. Macbeth hat schwere Opfer gebracht, um die Königskrone zu gewinnen; wenn nun das Schicksal will, daß die Königskrone ihm entrissen wird und nicht in seinem, sondern in Banquos Geschlecht forterbt, so hat er die schweren Opfer — für andere gebracht, so hat er den Einsatz für andere gesetzt. Er befürchtet, Banquo, der Mensch mit dem königlichen Wesen, dem unerschrockenen, von Weisheit regierten Sinne, werde sich wider ihn empören, ihn vom Königsthron stürzen und den eigenen Sohn erheben. Dieser Gedanke allein würde Macbeths Seele foltern; unendlich gesteigert aber wird die Folterqual durch den anderen Gedanken, daß Banquos Nachkommen den Erfolg seiner Bluttat, die ihm seinen inneren Frieden gekostet hat, ernten würden. Das Bewußtsein, soviel für nichts, ja für weniger als nichts, für das Glück anderer, geopfert zu haben, reizt alle bösen Geister in Macbeths Brust auf, und er beschließt — den Kampf mit dem Schicksal. Er, der Mensch des ehernen Willens, fordert das Schicksal in die Schranken. Banquo läßt das Schicksal walten, der Macbeth der beiden ersten Aufzüge verwirklicht eigenmächtig und eigenwillig den Schicksalsspruch; jetzt beginnt Macbeth — Wille gegen Wille — den Kampf mit dem Schicksal. Aus dem Diener des Schicksals, der den Spruch des Schicksals vollstreckt, will er der Herr des Schicksals werden, will er sich über das Schicksal erhöhen.

Innerlich zum Kampfe mit dem Schicksal entschlossen, horcht Macbeth Banquo aus, um sich eine Gelegenheit für seinen Mordanschlag zu sichern. Dann dingt er die Mörder (Sz. 1). Der Mordanschlag gelingt nur teilweise, denn Fleance, der Träger der Weissagung, entkommt (Sz. 3). Als Macbeth vom Ausgang des Überfalls hört, „packt's" ihn wieder; doch beruhigt er sich dabei, daß Fleance um seiner Jugend willen ihm zunächst nicht schaden kann. Das „festliche Nachtmahl" beginnt; aber als Macbeth seinen Platz einnehmen will, ist derselbe von Banquos Geist besetzt, ein symbolischer Ausdruck dafür, daß Banquo Macbeth vom Throne verdrängt. Starres Entsetzen faßt Macbeth beim Anblick des Geistes an. Nichts malt seine Todesangst mehr als das erste Wort an den Geist: „Du kannst nicht sagen, ich tat's". Macbeth, der sonst der Täter seiner Taten sein will, verkriecht sich feige vor dem Geist; er bekennt sich nicht zur Täterschaft, obwohl die beiden Mörder nichts als der Arm waren, mit dem er Banquo schlug. Die Lady sucht Macbeth aus seiner Fassungslosigkeit zu erheben, indem sie ihn bei seiner Manneswürde anfaßt („Seid ihr ein Mann?"). In der Tat erholt sich Macbeth und vermag

den Geist anzuschauen. Die Lady versucht ihm einzureden, der Geist sei nichts Wirkliches, sondern nur ein „Gemälde“ seiner Furcht. Aber Macbeth hört nicht, was sie sagt; sein Blick kommt von der Erscheinung nicht los. Ein neues Zeichen seines wiederkehrenden Mutes ist aber die Herausforderung an den Geist: „Kannst du so nicken, sprich auch!“ sowie die Bemerkung voll wilden Humors: „Schickt Gruft und Beinhaus uns die Toten wieder, die man begrub, so sei des Geiers Magen zum Grabmal uns bestimmt“. Nach dem Verschwinden des Geistes reflektiert Macbeth, ein Beweis der immer mehr zunehmenden Ruhe seiner Seele, über das Staunenswerte der Erscheinung. Darauf wendet er sich wieder seinen Tischgenossen zu; ja, er trotzt der Geisterwelt so kühn, daß er dem Ermordeten sein Glas zubringt und den vermessenen Wunsch: „Wär' er doch hier!“ ausspricht (Höhe!). Da erscheint der Geist zum zweiten Male. Jetzt beschwört der kühne Herausforderer des Geisterreichs den wiedererschienenen Geist; er sucht ihn ins Grab zurückzuscheuchen: „Hinweg! Entweich dem Blick! Ins Grab hinunter!“. Diese Beschwörung geschieht in fiebernder Angst. Ein seltsames Gemisch von Angst und von Mut bezeichnen die Worte: „Was einer wagen darf, ich wag's“. Macbeth fordert den Geist auf, ihm in irgend einer anderen, wenn auch noch so furchtbaren, aber doch der diesseitigen Welt zugehörigen Gestalt zu erscheinen und mit ihm zu kämpfen; dann werde er zum Zweikampfe mit ihm bereit sein; nur die Geistererscheinung vermag er nicht zu ertragen. Nachdem der Geist verschwunden ist und die Gäste sich entfernt haben, sagt Macbeth zu seiner Gattin: „Es fordert Blut; Blut fordert Blut“. Er weiß, daß sein Verbrechen entdeckt werden und seine Strafe finden wird. Nun vollzieht sich aber eine eigentümliche Wendung. Es ist, als ob der Zauber der Geistererscheinung gebrochen wird. Mit der Frage nach Macduff ist Macbeth aus dem Banne des Geschehenen herausgetreten. Seine Seele ist wieder frei für Entschlüsse; er vermag wieder zu wollen. Er will Macduff beschicken; er will in aller Frühe zu den Zauberschwestern, er will „auf schlimmstem Wege“ das „Schlimmste“ wissen; er will seinem Besten alles opfern, da das Zurückgehen auf seinem blutigen Pfade ebenso schwer ist wie das Vorwärtsgehen; seine Hand soll die Gedanken seines Hauptes vollstrecken. So ist Macbeth wieder ganz Wille, ganz Entschluß; genauer gesagt, er wird es; man hört es, wie sich sein Wille aus der Lähmung wieder herausarbeitet: zunächst ist es eine einzelne geringfügige Tat, zu der sich Macbeth entschließt, dann folgt der Entschluß, das Schlimmste zu wissen, und endlich der Entschluß, auch das Schlimmste zu wollen. — Eine überraschende Wendung bringt endlich auch der Schluß der Szene in den Worten: „Jener wüste Selbstbetrug, er war nur Neulingsfurcht, der harten Übung bar. — Wir sind in Taten noch zu jung.“ Vorher hat Macbeth der Lady gegenüber, die den Geist Banquos als eine Ausgeburt seines furchterregten Geistes ansah, auf den Augenschein hingewiesen; jetzt ist er selbst überzeugt, daß die Erscheinung eine Halluzination, ein Wahngesicht war. Der psychologische Entwickelungsgang der

ganzen Szenenfolge ist also, kurz zusammengefaßt, folgender: Um nicht in steter Angst vor Banquo schweben zu müssen und schließlich für Banquos Nachkommen König Duncan ermordet zu haben, fordert Macbeth das Schicksal zum Kampfe heraus und beschließt die Vernichtung Banquos und seines Sohnes. Banquo wird ermordet, und sein Geist erscheint Macbeth zweimal. Macbeth wird von bleicher Furcht erfaßt. Nach und nach erholt er sich aber wieder. Schließlich hat er alles Entsetzen überwunden; er ist mit seiner Tat innerlich fertig; sein ganzes Wesen ist auf die Zukunft hingespannt; es wetterleuchtet bereits von neuen schrecklichen Taten. Da es für ihn kein Rückwärts auf seinem Blutwege mehr gibt, streckt er sich ganz nach dem Vorwärts aus. Eine Folge der wiedergewonnenen Tatkraft ist auch die Leugnung der Realität der Geistererscheinung. Vor seinem verbrecherischen Willen flieht gleichsam Banquos Geist ins Geisterreich zurück.

Hat die 4. Szene eine neue Aktion des menschlichen Hauptträgers der Handlung in Sicht gerückt, so bereitet die 5. Szene auf eine neue Aktion der übermenschlichen, höllischen Mächte vor; und wie Macbeths verbrecherischer Wille sich steigert, so steigert sich auch die Tatkraft der Hölle: Hecate selbst übernimmt das Spiel, das Gegenspiel gegen Macbeth. Und zwar will sie seine Absicht, sein Schicksal zu erforschen, zu seinem Verderben benutzen. Sie enthüllt den Grundgedanken ihres Plans, der dahin zielt, ihn in falsche Sicherheit zu wiegen und ihn so „über Furcht, Gnad', Weisheit weg" zu locken.

Während die 5. Szene auf die 1. Szene des IV. Aufzugs in der Weise vorbereitet, daß sie mit der Trägerin der Handlung und ihrem Plan bekannt macht, schildert die 6. Szene die Sachlage, die man zum Verständnis der 2. und 3. Szene des IV. Aufzugs kennen muß: Macduff ist nach England geflohen, um den Beistand des englischen Königs gegen Macbeths blutige Tyrannei zu erflehn; durch sein Vorgehen hat er Macbeths Haß gegen sich gewandt. —

Ihrem Charakter nach betrachtet, zeigt die Handlung in der ersten Szenengruppe einen schnellen Verlauf; die Aushorchung Banquos, die Dingung der Mörder, die Ermordung Banquos, das Erscheinen seines Geistes folgen schnell aufeinander. Zunächst ist es Macbeths furchtbare Tatkraft, die sich entladet; aber auch das Geisterreich handelt schnell. Eine Verzögerung im Gange der Handlung bildet die 2. Szene. Sie ist eine Expositionsszene, denn sie stellt die seelische Stimmung dar, aus der Macbeths Mordanschlag gegen Banquo geflossen. Die Schnelligkeit, mit der die Handlung verläuft, kommt dem Zuschauer um so mehr zum Bewußtsein, als er über den Zeitverlauf fortgesetzt unterrichtet wird. Man erfährt in der 1. Szene die Stunde, in der das Nachtmahl beginnen soll; das Nachtmahl, zu dem Banquo zurückeilen will und bei dem er nicht mehr als Lebender, sondern nur als Toter erscheinen wird. Am Ende der 2., unmittelbar die 1. fortsetzende Szene erfährt man aus Macbeths Munde, daß es bereits dunkelt. Die nächste

Zeitangabe bringt der Anfang der 3. Szene; der erste Mörder sagt: „Im Westen glüht ein Streifen Tagslicht noch“. Die 4. Szene endlich fängt mit dem Beginn des Nachtmahls an. — Die Handlung führt einigemal zu entscheidenden Punkten (s. o.). — Im Beginn der Handlung unseres Aufzugs steht Macbeth auf der Höhe seiner Kraft; er fordert sogar das Schicksal heraus. Die Spannung seiner Seele entlädt sich in der Vernichtung Banquos; dann versinkt er infolge der Geistererscheinung in den Zustand tiefer Schwäche. Aus diesem Schwächezustand aber arbeitet er sich wieder empor. Am Schluß des Aufzugs steht er auf der Höhe des bösen Wollens. Und wie die erste Szenengruppe am Schluß Kräfte zeigt, die bereit sind, sich zu entladen, so auch die 5. und 6. Szene. Die Darstellung der gesammelten Kräfte und ihrer Entladung ist aber ein Hauptmerkmal echt dramatischer Dichtweise.

Spiel und Gegenspiel nehmen in unserem Aufzuge eigenartige Formen an. Macbeth nimmt den Kampf mit dem Schicksal auf; er, der bisher den Willen des Schicksals vollstrecken geholfen hatte, setzt seinen Willen gegen den Willen des Schicksals, ohne ihn indes durchsetzen zu können. Nach Banquos Ermordung wird durch den Geist Macbeths „Mannheit“ vorübergehend gelähmt; doch erhebt sich sein Wille zu neuer und größerer Tatkraft. In Sicht gerückt wird ein Gegenspiel der Hekate; das nächste Ziel dieses Gegenspiels ist nicht die Hemmung von Macbeths Tatkraft, sondern ihre völlige Entfesselung zu blindem, unbesonnenem Fortstürmen. Ein anderes Gegenspiel, dem Macbeth nachmals erliegen soll, bereitet sich durch Macduffs Reise an den englischen Hof vor. Während Macbeths Ziel in den ersten beiden Aufzügen die Erlangung der Königskrone war, gilt sein Denken, Wollen, Handeln in unserem Aufzuge der Bewahrung des Erlangten. Bei dem auf Bewahrung der Königswürde gerichteten Streben wird Macbeth, so blutig das von ihm verwandte Mittel auch ist, durch keinerlei sittliche Bedenken gehemmt; ebensowenig hemmen ihn sittliche Bedenken bei den neuen Plänen, die in seinem Haupte für seine Hand reifen. Auch Zweifel am Erfolg tauchen ihm nicht mehr auf. Das innere Gegenspiel, wie es noch der I. und II. Aufzug zeigten, ist völlig verstummt. Die beiden letzten Szenen des Aufzugs kündigen nun aber das Einsetzen des äußeren Gegenspiels an.

Die Charaktere. Wiederum beherrscht Macbeth das Interesse des Zuschauers. Macbeths böser Wille reist immer mehr aus, seine Tatkraft steigert sich immer mehr zu dämonischer Höhe; er tritt mit dem Schicksal in die Schranken, er will mit den Mächten der Finsternis in Verkehr treten, er will alles seinem Besten opfern. So stellt er sich in unserem Aufzuge als eine Verkörperung des aller sittlichen Bedenken ledigen, von rücksichtslosem Egoismus bestimmten, bis zum höchsten Stärkegrade angespannten bösen Willens dar. Aus dem Kreise des Sittlichen ist Macbeth völlig herausgetreten. Nicht Reuegedanken stören ihm die Ruhe seiner Nächte, sondern Angstgedanken; sein Seelenfriede ist dahin.

Nun will er sich, und sei es mit Blut, den äußeren Frieden, die äußere Sicherheit seiner Zukunft verschaffen. Beim Erscheinen von Banquos Geist sind es wiederum nicht Reuegedanken, die ihn durchrütteln und ihm seine Mannheit für einige Zeit rauben. Nur die Furchtbarkeit der Erscheinung erschreckt ihn. Nicht darum erbebt er, weil er Banquo ermordet hat, sondern weil ihm im Geiste des Ermordeten eine Macht gegenübersteht, der gegenüber er ohnmächtig ist. Die Lady tritt im III. Aufzuge mehr in den Hintergrund. In der 2. Szene fehlt ihr das Verständnis für Macbeths innere Lage (s. u.), und er macht sie auch nicht zur Mitwisserin seines Plans („Sei ohne Schuld am Wissen, holdes Lieb, bis du die Tat dann lobst"). Der größeren Energie, mit der der böse Wille in Macbeth sich auswirkt, entspricht die Unabhängigkeit und Selbständigkeit seines Handelns. In einer bereits von früher bekannten Tätigkeit sieht man die Lady in der Gastmahlsszene; hier sucht sie Macbeth durch scharfes Aufrufen seines Mannesmuts und seiner Mannesehre zu sich selbst zurückzubringen und seinen Seelenzustand der Versammlung zu verbergen. Bei der Beurteilung dieses ihres Tuns darf indes nicht übersehen werden, daß sie den Geist, den Macbeth sieht, nicht sieht.

Das Mittel, das der Dichter anwendet, um den Charakter und die Zustände, besonders des Hauptshelden, darzustellen, sind zunächst die Selbstaussagen, Selbstaussagen im Dialog und im Monolog; besonders im Dialog spricht sich Macbeth über seinen Seelenzustand aus; und zwar nicht nur in der Unterredung mit seinem Weibe, sondern auch im Gespräch mit den Mördern. Ergänzt werden die Selbstaussagen durch das, was die Lady über den Gatten sagt. Zu dem, was der Dichter so in direkter Weise gibt, kommen dann die Beobachtungen, die der Zuschauer selbst an Macbeth macht. Von besonderem Werte ist naturgemäß die Bankettszene, weil sie Macbeth im Zustande tiefster Erregung zeigt.

Sz. 1. Die erste Szene vereinigt Auftritte zu einem szenischen Ganzen, die eng zusammengehören: es sind zwei Monologe und zwei Dialoge. Der Monolog Banquos ruft die Erinnerung an die Weissagung der Hexen im I. Aufzuge wach und legt damit das Fundament der nun folgenden Handlung; denn eben gegen die Banquo zuteil gewordene Weissagung lehnt Macbeth sich auf, indem er Banquo zu ermorden beschließt. Aus Banquos Worten spricht wiederum sein Ehrgeiz; die Weissagung der Hexen liegt ihm im Sinn, und die Erfüllung des Macbeth gewordenen Wahrspruchs hat seinen Glauben an die seinem Geschlecht geltende Weissagung begründet. Aber — sein Ehrgeiz läßt sich an der Hoffnung genügen. Was Macbeth nicht konnte, kann er: er kann warten. Es liegt ihm fern, Schicksal zu spielen. Aber es ist sein tragisches Verhängnis, daß Macbeth seine Denkweise nicht erkennt, sondern seine Natur nach der eigenen versteht. In der Form ist für den Monolog Banquos die durchgeführte Anrede charakteristisch („Nun hast du's — König, Cawdor, Glamis, alles, wie dir's die Hexen sagten").

Das Zwiegespräch zwischen Macbeth und Banquo ist, äußerlich angesehn, das Gespräch eines huldvollen Königs mit seinem treuergebenen Untertanen; es ist auf denselben Ton gestimmt wie Macbeths und der Lady Gespräche im I. Aufzuge. In Wahrheit ist das Gespräch durch und durch heuchlerisch. Ein Stück Heuchelei steckt zunächst in Banquos Versicherung seiner tiefen Ergebenheit. Heuchlerisch aber sind vor allem Macbeths Worte. Unter dem Scheine des freundlichen Gastgebers horcht Macbeth den ahnungslosen Banquo aus. Beachte die drei Fragen: „Habt ihr am Nachmittag noch auszureiten vor?" — „Ihr reitet weit?" — „Geht Fleance mit euch?" Die Heuchelei erreicht ihren Gipfel bei den Worten: „Bis dahin, Gott mit euch": Macbeth empfiehlt den Mann dem göttlichen Schutze, den er vernichten will.

Macbeths Monolog ist in seinem ersten Teil ein Reflexionsmonolog; er erweist sich aber in seinem Ausgang als echtdramatisch; denn er geht in den gewaltigen Entschluß aus: „Komm, Schicksal, in die Schranken, zum Kampfe bis auf's Äußerste". Und zwar wird dieser Entschluß aus den vorausgehenden Betrachtungen herausgeboren. Ein unbestimmt gehaltener Satz: „So zu sein ist nichts, ist man nicht sicher so" eröffnet das Selbstgespräch, den Zuschauer auf die dann folgende Verdeutlichung spannend. Dann öffnet sich ein Blick in das Gemütsleben des Thronräubers: im Innersten seines Herzens steckt die Furcht vor Banquo, vor dem Mann mit dem königlichen Wesen, der Kühnheit und Besonnenheit in sich vereinigt; und diese Furcht, deren Wurzel in der Begegnung mit den Hexen liegt, nimmt ihm alle Freude an dem Errungenen. Damals „schalt" Banquo die Hexen (so stellt sich der Vorgang wenigstens Macbeth jetzt dar); dies Schelten beweist seinen Ehrgeiz. Sein Ziel aber erhielt der Ehrgeiz durch die Weissagungen der Hexen, die einerseits Banquo eine königliche Nachkommenschaft, Macbeth aber eine „unfruchtbare Krone" verhießen. Das eine noch fehlende Schlußglied der Kette fügt Macbeth aus dem Seinen hinzu, indem er, nach der Analogie seines Wesens urteilend, Banquos Ehrgeiz das durch Schicksalsspruch Verheißene mit Gewaltsamkeit erstreben läßt. Auf diese Gedankenreihe folgt nun die entscheidende Wendung: „Trifft das zu" usw.: Macbeth ermißt, was das Eintreffen der Weissagungen für ihn bedeuten würde. Es ist, als wenn er sich einen bohrenden Stachel immer von neuem ins Herz drückt, viermal spricht er denselben Gedanken aus. Einmal denkt er sein furchtbares Tun mit dem Erfolg zusammen, den es haben würde, wenn die Wahrsagungen einträfen. Dreimal umfaßt eine einzige kurze Zeile das, was zusammenzudenken Macbeth so qualvoll ist: „. . . hab' ich mein Herz befleckt für Banquos Samen" usw. Das letzte Mal aber findet der Gedanke die breitere Form: „. . . und mein unsterblich Kleinod hingeworfen dem Feind des Menschenstamms, um sie zu Kön'gen, Banquos Geschlecht zu Königen zu machen!" Hier ist das Zweckwidrige auf seinen volltönendsten, schärfsten Ausdruck gebracht. (Man beachte noch besonders die Wiederholung „Banquos Geschlecht zu Königen").

Nun ist seine Seele in wilder Gärung. Und so fordert er das Schicksal zum Kampfe heraus.

Die Szene zwischen Macbeth und den Mördern ist ihrer Art nach eine Überredungsszene. Das Gespräch ist die Fortsetzung eines bereits Tags zuvor zwischen denselben Personen geführten Gesprächs. Auffällig ist bei der Unterredung einmal die Vertraulichkeit des Königs, anderseits die Breite seiner Rede. Macbeth macht gemeinsame Sache mit den Mördern; er verbindet sein Interesse und das der Mörder; sie sind ihm nicht bloß Werkzeuge, er behandelt sie als Personen; es ist, als habe er mit seinesgleichen zu tun. So hat er denn einen taktischen Plan zur Überredung der beiden Männer entworfen: Tags zuvor hat er ihre Seelen in Aufruhr gegen Banquo gesetzt, indem er ihn als den Feind ihres Glückes hinstellte; heute gilt es nun aus dieser Erregung den Entschluß zur Tat herauszulocken, die Vorarbeit des gestrigen Tages fruchtbar zu machen. Macbeth arbeitet mit großem rhetorischem Druck. So sagt er mit starker Übertreibung und scharfer Ironie: „Seid ihr so fromm, zu beten für diesen guten Mann, ... des schwere Hand zum Grab euch niederbeugte?" Die Antwort des einen Mörders: „Wir sind Männer, Herr!" beweist, daß Macbeth das Kraft- und Ehrgefühl der Mörder geschickt zu erregen verstanden hat. Das Erreichte benutzt er, um mehr zu erreichen. Zunächst zweifelt er unter Verwendung eines etwas skurrilen Vergleichs an der von dem „ersten Mörder" bekundeten Mannheit, dann aber hält er ihnen das Ziel vor, an dessen Erreichung sie ihre Mannheit bekunden sollen. Dabei schildert er ihnen das Ziel mit verlockenden Farben, indem er ihnen seine dankbare Liebe verheißt. Beide Mörder bekunden ihm in derselben Weise ihre Entschlossenheit, denn beide weisen auf ihr Lebensschicksal hin, der eine, um seine Gleichgültigkeit gegen das von ihm zu stiftende Unheil, der andere, um ihm seine Gleichgültigkeit auch gegen einen unglücklichen Ausgang des Unternehmens zu beweisen. Der nächste Punkt, den Macbeth gemäß der von ihm für die Unterredung entworfenen Disposition erörtert, ist der Grund dafür, daß er nicht „mit offener Macht" Banquo beseitigt.

Die Mörder sind gewonnen. Macbeth erkennt, daß der Mut zur Tat sie durchglüht, daher vermag er sie ihrem eigenen Willen zu überlassen („Geht beiseit, entschließt euch"), nachdem er sie noch auf die ihnen alsbald zu erteilende nähere Instruktion über Ort und Zeit des Verbrechens verwiesen und ihnen in Fleance ein zweites Opfer bezeichnet hat. Die letzten Worte der Mörder: „Wir sind entschlossen, Herr" beweisen, daß Macbeth zu seinem Ziele gekommen ist. — Charakteristisch für unsere Überredungsszene ist es, daß der Überredende, der nach einem sorgfältigen Operationsplan vorgeht, sein Ziel erreicht, ohne daß die zu Überredenden auch nur einmal zum Widerspruch oder Einspruch gekommen sind. Zum Schluß der Szene vergl. den Schluß von II, 1 als Parallele.

Sz. 2. Aus dem lebendigen Dialog zwischen den Ehegatten ent-

wickelt sich für den Zuschauer ein anschauliches Bild der Seelenlage, in der Macbeth lebt. Bedeutsam sind zunächst die monologischen Worte der Lady: „Gewährter Wunsch, der nicht zufrieden macht, hat nicht Gewinn, hat nur Verlust gebracht" usw. Man hört hier von der Lady bestätigt, was man bereits aus der vorigen Szene weiß, daß Macbeth, obwohl er das Ziel seines heißen Ehrgeizes erreicht hat, nicht zufrieden und nicht glücklich ist, weil er in steter Angst lebt. Es ist nun aber sehr bezeichnend für die gegenwärtige Gestalt des Verhältnisses zwischen Macbeth und seiner Gattin, daß sie den rechten Schlüssel zu seiner Seele nicht besitzt. Sie sucht die Ursache von Macbeths seelischem Zustande in dem, was geschehen ist; nach ihrer Meinung vermag Macbeth von dem Gedanken an seine Verbrechen nicht loszukommen: mahnt sie ihn doch, das unabänderlich Geschehene geschehen sein zu lassen. Er selbst aber spricht es aus, daß ihn die Zukunft, das, was kommen kann, quält. Er gibt aber nicht etwa eine ruhige Beschreibung seiner Seelenpein, vielmehr erfährt man von dieser Pein, sofern sie die Ursache des leidenschaftlichen Entschlusses ist: „Doch alles stürz' in Trümmer, hier und drüben ..." — eine echt dramatische Art, Seelenzustände zu schildern. Das Seelenbild, das man erhält, ist grausig; „in steter wilder Qual" liegt Macbeth „auf der Marterbank des Denkens". Nichts aber könnte die Größe der Seelenpein schärfer ausdrücken als, man möchte sagen: der Neid, mit dem Macbeth an den im Grabe ruhenden König denkt.

Ein eigentümlicher Zug in dem Seelenbilde ist auch Macbeths Ingrimm über den Zwang zum Heucheln, den ihm die Angst vor Banquo auferlegt; er haßt diesen Zwang, weil er ihm das Gefühl seiner Macht beeinträchtigt. Am Schluß der Szene heitert sich Macbeths Gemüt auf, und er, den seine Gattin eben noch aufheiterte, darf ihr zusprechen: „Sei heiter denn!" Macbeth weiß, daß die Tat, die geschehen soll, „ein grauserregendes Werk" ist und ihm von neuem schwere Schuld aufbürdet, aber dies Wissen ist von keinem Reuegedanken begleitet; es gibt für ihn bei seinem Handeln nur noch den Gedanken an den Nutzwert seiner Tat. Der Schluß der Szene bietet eine Parallele zum Schluß von I, 4, II, 1 sowie zu dem der „Beschwörung" in I, 5: Macbeth bittet die Nacht um ihre Beihilfe. Die Worte: „Es dunkelt" usw. lenken die Phantasie hinaus auf den nächtlichen Schauplatz, wo der blutige Verrat auf Banquo lauert. So bereitet unsere Szene auf die Blutszene, die dritte, vor. Diese ist ein wildes, wüstes Nachtstück; eine Tatszene, in der die kurzen Worte wenig mehr als Erklärungen dessen sind, was geschehen soll, was geschieht, was geschehen ist.

Sz. 4. Eine durchaus eigenartige Szene. Sie empfängt ihr Eigenartiges durch die Erscheinung von Banquos Geist; aber nicht, insofern mit diesem Geist „die dritte Welt" handelnd eingreift, sondern insofern sich durch sein Erscheinen ganz eigentümliche Formen des Spiels entwickeln. So zunächst Macbeths Ankämpfen gegen den Geist. Ein zweites Spiel ist das zwischen der Lady und Macbeth; es ist hervor-

gerufen durch Macbeths Gebaren infolge der Geistererscheinung und dadurch eigentümlich bestimmt, daß die Lady den Geist nicht sieht. Bei dem dritten Spiel sind außer den beiden Hauptpersonen auch die Lords beteiligt, die ebensowenig wie die Lady den Geist sehen und außerdem über den Vorgang in Macbeths Seele fast ganz im Dunkeln bleiben.

Das Kernstück der Szene beginnt mit dem ersten Erscheinen des Geistes und endet mit Macbeths Betrachtung: „Es fordert Blut" usw. Es hebt sich nach vorwärts und nach rückwärts scharf ab, denn einerseits bildet das erste Erscheinen des Geistes einen tiefen Einschnitt, anderseits setzt nach jener Betrachtung eine neue, tatkräftig in die Zukunft gerichtete Bewegung in Macbeths Seele ein.

Der sehr bewegte Rhythmus des Geschehens in unserer Szene tritt dann zu Tage, wenn man auf den Stand von Macbeths Lebens- und Kraftgefühl achtet. Die Nachricht, daß Banquo gefallen ist, nimmt ihm den Druck von der Seele, der ihm die Freude am Machtbesitz so sehr beeinträchtigt hatte. Bei der weiteren Nachricht, daß Fleance entflohen ist, „packt es" Macbeth von neuem, doch beruhigt ihn der Gedanke an Fleances Jugend. Bis zum völligen Ohnmachtsgefühl sinkt Macbeth herab, als der Geist Banquos erscheint; den Tiefstand seines Selbstgefühls bezeichnen die Worte: „Du kannst nicht sagen, ich tat's. Nicht droh' mir so mit den blut'gen Locken!" Seine Antwort auf die Frage der Lady, ob er ein Mann sei, beweist, daß er sich gefaßt hat und den Anblick des Geistes jetzt zu ertragen weiß. Einen noch höheren Grad mutvoller Fassung verrät die Herausforderung an den Geist: „Kannst du so wirken, sprich auch!" sowie die der Herausforderung folgenden, fast witzelnden Worte: „Schickt Gruft und Beinhaus uns die Toten wieder, die man begrub, so sei des Geiers Magen zum Grabmal uns bestimmt". Von einer noch größeren Beruhigung der Seele zeugt Macbeths Reflexion: „Auch sonst vergoß man Blut" usw. Endlich genügen wenige Mahnworte der Lady, um ihn ganz wieder der Situation zurückzugeben. Ja, er erhebt sich alsbald in dämonischer Vermessenheit zu einer furchtbaren Heuchelei: er bringt sein Glas vor allem seinem „teuern Banquo". Kaum aber hat Macbeth den heuchlerischen Wunsch: „Wär' er doch hier!" ausgesprochen, so erscheint der Geist zum zweiten Male. Wieder packt und rüttelt das Entsetzen den König; der Anblick läßt seine festen Nerven zittern. Wohl hat er noch Kraft genug, den Geist zu beschwören: „Hinweg! Entweich' dem Blick! In's Grab hinunter"; aber nicht der Mut gibt ihm die Kraft, sondern das Entsetzen; alles andere, nur nicht die Ruhe des Geisterbeschwörers spricht aus seinen Worten. Unter den beiden Anreden an den Geist aber besteht eine feine Abstufung. Bei der zweiten zeigen bereits die ersten Worte: „Was einer wagen darf, ich wag's" einen höheren Grad von Fassung. Und wenn er dann Banquo herausfordert, ihm in einer anderen Gestalt, sei sie so furchtbar, wir sie es wolle, zu erscheinen, so erkennt man, wie sehr Macbeth das Verlangen hat, sich selbst zu behaupten. Aber erst, nachdem der Geist verschwunden ist, erholt sich Macbeth („Ah! Nun, da es

ging, bin wieder ich ein Mann"). — Nachdem dann die Gäste von der Lady entfernt sind, sinnt Macbeth noch dem Geschehenen nach, und das Ergebnis seines Sinnens ist: „Es fordert Blut; Blut fordert Blut, so heißt es".

Der letzte Teil der Szene endlich zeigt einen anderen Macbeth, als man eben vorher gesehen hat. Dieser ist voll rücksichtslos niederwerfender Tatkraft; er ist ganz dämonischer Wille. Er will alles wissen und zwar auf dem allerschlimmsten Wege; er will alles tun, auch das Schlimmste, wenn es zu seinem Besten dient So steht er vor uns in der Erhabenheit des bösen Willens. Wie aber erklärt sich diese Wendung psychologisch? Macbeth selbst beantwortet diese Frage in einem entsetzlichen Bilde: er sei, so sagt er, im Blute soweit gewatet, daß es schwerer für ihn sei, sich zurückzuwenden, als den Weg vorwärts bis zum Ende zu gehen. Die Ermordung Duncans und Banquos zwingt ihn zu neuen Bluttaten; das Böse muß Böses gebären; der mit Bluttaten erworbene Thron muß durch Bluttaten behauptet werden; es gibt für ihn kein Rückwärts zu mildem Regiment, sondern nur ein Vorwärts auf dem Wege blutiger Tyrannei. Und daß Macbeth diesen Weg schnell und entschlossen gehen will, das bezeugen seine Worte: „In diesem Haupt reist viel noch für die Hand; das muß geschehn, eh' andre es erkannt." Von diesen Worten geht Grausen und Schrecken aus. — Eigentümlich sind die letzten Worte der Lady: „Euch fehlt die Würze allen Seins: der Schlaf". Sie sind offenbar als eine leise Mahnung zu verstehen, daß Macbeth sich jetzt den Schlaf gönne. Die Lady hat also kein Wort für seine neuern Pläne; sie ist nicht mehr die Genossin seiner Größe. In seiner furchtbaren Energie ist er über sie hinausgewachsen. Statt mit ihm die neuen Pläne zu überdenken, will sie ihn ablenken; in dem, was in der Tat der Entschluß eines höchst klaren, wachen Geistes ist, sieht sie, wie es scheint, nichts als die Folge schlafloser Nächte, nervöser Überreizung. Sie hat die innere Fühlung mit Macbeth verloren. Sie ist nicht mehr Mithandelnde, Mitwissende, Mitwollende. Shakespeares dichterische Art ist es, die inneren Handlungen in kräftigen Rucken zu fördern. So bringen auch die letzten Worte unserer Szene noch eine überraschende Wendung. Macbeth bisher von der Wirklichkeit der Geistererscheinung völlig überzeugt, sieht sie jetzt als einen wüsten, von Neulingsfurcht geborenen Selbstbetrug an.

Szene 5 und 6 vermitteln, wie gesagt, den Übergang vom III. zum IV. Aufzuge. Die 5. Szene bildet eine Parallele zu der 1. Szene des I. Aufzugs; wie sich in der Eingangsszene des I. Aufzugs die Hauptszene zwischen Macbeth und den Hexen vorbereitet, so in unserer Szene das große Spiel der Hexen mit Macbeth IV, 1. Was dort angefangen ist, wird in den beiden letzten Szenen zu Ende geführt. Die Trägerinnen des Spiels waren im I. Aufzuge die drei Hexen; jetzt übernimmt Hekate selbst das Spiel. Das Mittel, das die drei Hexen anwandten, waren die trügerischen Rätselsprüche, mit denen sie ihn zum Morde trieben; das Mittel, mit dem Hekate nun das Hexenwerk zu Ende führen will,

sind Lügengeister, die Macbeth täuschen sollen, und zwar, indem sie ihn (durch trügerisches Orakel) in falsche Sicherheit einwiegen. Diese Sicherheit aber soll ihm verderblich werden, denn sie wird ihm „Gnade und Weisheit", die Tugenden des Regenten, entbehrlich erscheinen lassen. In beiden Fällen wirken also die Hexen nicht unmittelbar, magisch, auf Macbeths Seelenleben ein, sondern in der Weise, daß sie auf Grund psychologischer Vorausberechnung durch äußeres Trugwerk verderbliche Seelenvorgänge hervorrufen.

Die 6. Szene ist eine echte Expositionsszene. Man erfährt von der Stimmung der Lords gegenüber Macbeth, von Malcolms Aufenthalt am englischen Hofe, von Macduffs Reise ebendorthin, von den Rüstungen gegen Macbeth, zuletzt von der Gefahr, in der Macduff schwebt; alles Dinge, die zum Verständnis der weiteren Ereignisse erforderlich sind. — In eigentümlicher Weise spricht Lennox, den man in der 4. Szene unter Macbeths Gästen sah, sein Wissen um Macbeths Schandtaten aus. Seine Worte sind voll scharfer Ironie und beißenden Spotts. Nur einige in die fortlaufende Rede eingesprengte Parenthesen bekunden unmitelbar die Meinung des Redenden. Da, wo Lennox begründen will, daß Macbeth mit der Ermordung der Kämmerer eine edle Tat vollbracht habe, sagt er: „Ja, klug und edel, denn jedes Menschen Herz wär' da ergrimmt, wenn sie die Tat geleugnet". Welche Schärfe der Ironie liegt hier in dem begründenden Satz! Um anderen den Zorn über das Leugnen der Mörder zu ersparen, hat Macbeth die Mörder getötet — das ist der nächste Sinn der Worte, bei denen der Hörer aber an den ganz anderen Grund denkt, um deswillen Macbeth die Kämmerer getötet hat. — Aus dem Bericht der Lords erfährt man, wie schwer Macbeths Tyrannei auf dem Lande lastet und wie heiß der Retter ersehnt wird. — Am Schluß der Szene endlich hört man von dem schweren Gewitter, das sich über Macduff zusammengezogen hat. Damit wird das Interesse des Zuschauers auf das Geschick der Persönlichkeit gelenkt, mit der sich der zweite Teil des IV. Aufzugs beschäftigt.

IV. Aufzug.

Die drei Szeneneinheiten, die im III. Aufzuge einander folgen, spielen an drei völlig verschiedenen Schauplätzen: in der Höhle der Hexen, in Macduffs Schloß und vor dem Palaste des englischen Königs. Indes sind die drei Szenen dem Verlaufe der Handlung nach eng miteinander verknüpft; am Ende der ersten Szene faßt Macbeth den Entschluß, sich Fifes zu bemächtigen und Macduffs Familie zu vernichten; in der zweiten Szene bricht das Verderben über Macduffs Familie herein; in der letzten Szene endlich erfährt Macduff das Geschehene; die Nachricht aber erweckt in seiner Brust das Verlangen nach Rache.

Im IV. Aufzuge wird das Gegenspiel mächtig. Als Trägerin des Gegenspiels erscheint zunächst Hekate mit den Hexen, ihren Gehilfinnen, also eine übernatürliche Macht. Macbeth will sich der höllischen Mächte

bedienen, um die Zukunft zu erfahren; aber die Hölle greift dies sein Verlangen auf und wendet es zu seinem Verderben: zweideutige Verkündigungen, die Macbeth so deuten muß, wie sie sich später nicht verwirklichen, erfüllen ihn mit einer Sicherheit, die sein Verderben wird. Den Erfolg dieses höllischen Gegenspiels offenbart der V. Aufzug. Die letzte Frage, die Macbeth tut, lautet: „Wird je in diesem Königreiche herrschen des Banquo Stamm?“ Diese Frage, weiß man, frißt an Macbeths Herzen. Weil er der Weissagung der Hexen an Banquo („Du zeugest Könige“) glaubte und der Gedanke, er könnte sein Seelenheil für Banquos Geschlecht geopfert haben, ihn folterte, wollte er Banquo und Fleance töten lassen. Als Fleance entkommen war, hatte er sich damit getröstet, „die junge Brut“ sei zur Zeit noch nicht gefährlich. Aber die schlimme Frage schläft nicht. So erzwingt sich denn Macbeth von den Hexen die Antwort auf die Frage. Die Antwort wird ihm durch die Erscheinung Banquos und der acht Könige. „Das grausige Bild“ erschüttert Macbeth bis in die Tiefe seiner Seele; er verflucht „die Unheilsstunde“, in der er erfahren mußte, daß er in der Tat um Banquos und seines Geschlechts willen zum todeswürdigen Verbrecher geworden war. Wie wirkt nun diese Gewißheit auf seine Willenskraft? Man könnte denken, sie würde ihn lähmen. Aber nicht das Bild einer gebrochenen, sondern das Bild einer aufs äußerste erregten, zu blitzartigem Handeln angespannten Energie gibt der Schluß unserer Szene. Um diese merkwürdige Wende psychologisch besser zu verstehen, erinnere man sich des Ausgangs der Bankettszene. Sowie damals die Erscheinung Banquos Macbeth mit Entsetzen erfüllt, so packt ihn jetzt die Erscheinung der Nachkommen des Ermordeten. Wie aber Macbeth damals, sobald er von Macduffs Weigerung hörte, sich zu furchtbarer Tatkraft emporraffte, so erregt ihn hier die Nachricht von Macduffs Flucht zu teuflischer Energie. In der Bankettszene befreit sich endlich Macbeth von allen Nachwirkungen der Geistererscheinung, indem er das Erlebte für wüsten „Selbstbetrug“ erklärt. Dazu ist in unserer Szene gleichfalls eine Parallele, und zwar in dem Fluch, den Macbeth über alle die ausspricht, die den Zauberschwestern glauben. Die Charakteristik Shakespeares ist hier von großer psychologischer Tiefe. Das Geisterreich steht gegen Macbeth in den Schranken; aus dem Geisterreich steigt Banquos Geist auf, und aus dem Reich des Dämonischen empfängt er die Bestätigung der Weissagung über Banquo. Beidemal droht „die dritte Welt“ Macbeths Tatkraft zu zerbrechen; beidemal aber entzieht sich Macbeth dem Druck, indem er den Glauben an das zuerst gläubig Hingenommene abschüttelt. Sein Nichtglauben aber ist nicht das Ergebnis einer Denktätigkeit, sondern ein Willensakt. Macbeth will nicht glauben, weder an die Wirklichkeit der Geistererscheinung noch an die Wahrheit der Prophezeiung. Es ist, daß ich es so nenne, ein decretum absolutum seines Willens, durch das er sich von dem Glauben losmacht. Dabei sei noch auf eins hingewiesen. In beiden Fällen schießt Macbeths Tatkraft so jäh empor, nachdem er das eine Mal durch die

Nachricht der Lady, das andere Mal durch Lennox' Botschaft an Macduff, d. h. aber an seine Lage, erinnert ist. Sobald an Macbeth die bestimmten Anforderungen der Lage herantreten, ist er auf der Höhe der Kraft. So deutlich übrigens der Parallelismus zwischen den beiden Szenenschlüssen ist, so darf doch auch nicht der Unterschied zwischen ihnen übersehen werden. Er liegt in der Art des Wollens, das sich in Macbeths Worten ausspricht. Am Schluß der Bankettszene erklärt Macbeth, seinem Besten solle hinfort alles weichen. Eine Stufe tiefer ins Böse hinein bezeichnen die leidenschaftlichen Worte am Ende der Hexenszene: Macbeth will sich Fifes bemächtigen und „ans Messer geben sein Weib, die Kinder, alle Unglücksseelen, die seines Standes sind". Das heißt, Macbeth will das Böse nicht allein da, wo es zu seinem Besten dient, sondern auch da, wo es nur den andren schadet. Sein Wollen steht im Zeichen der Bosheit. Und noch ein anderes Moment ist zu beachten. Am Ende der Bankettszene spricht Macbeth von dem Vielen, was in seinem Haupte für seine Hand reift. Und schon damals ist er entschlossen, seine Vorsätze schnell, ehe andere sie erkannt haben, auszuführen. Als er dann aber hört, daß Macduff ihm entronnen ist, spricht er es als seinen Grundsatz aus, hinfort die Tat alsbald dem Vorsatz folgen zu lassen; die erste Regung seines Herzens soll auch die Regung seiner Hand sein. Er will sich zwischen Vorsatz und Tat keine Zeit eindrängen lassen, damit sich nicht zugleich mit der Zeit das zwischeneinschiebt, was den Vorsatz hindert Tat zu werden. „Gedacht, getan" — das wird das Kennzeichen seines Handelns in der Folgezeit sein. Nie wird es zu einer Prüfung des Gewollten kommen.

Macbeth wird vernichtet, weil er, durch die Orakelsprüche in Sicherheit gewiegt, sich den überlegenen Feinden zum Kampfe stellt (V. Aufzug). Im IV. Aufzug empfängt Macbeth durch die Veranstaltung der Hexen die trügerischen Orakel; zugleich erfährt man von den Feinden, die ihm und seiner Macht Verderben bereiten werden, von den englischen Hilfstruppen, die den legitimen Thronerben zurückführen sollen, von diesem selbst, vor allem aber von Macduff, dem dritten in der Reihe derer, denen Macbeth als Gegner seiner Größe Verderben sinnt. Die zweite Szene stellt Macbeths blutigen Eingriff in Macduffs Familienglück dar und erklärt damit zugleich, wie in Macduff dem Tyrannen dann in der Schlußszene ein unversöhnlicher persönlicher Gegner entsteht. Ehe Macduff die Nachricht empfängt, die ihn mit Racheverlangen erfüllt, gewinnt er Malcolm für den Zug nach Schottland und gibt dadurch der Bewegung gegen Macbeth ihr Haupt, den Mächten aber, die sich gegen diesen erheben, ihren Kraftmittelpunkt.

Neben Macbeth nimmt im IV. Aufzuge Macduff das Hauptinteresse in Anspruch; er wird nach Banquos Tode der eigentliche Gegenspieler. Der Dichter hat ihn in früheren Aufzügen zwar nicht so stark heraustreten lassen, daß man bereits in ihm den Träger einer bedeutenden Handlung hätte vermuten können; immerhin hat er durch die Isolierung

Macduffs gegen die Umgebung dafür gesorgt, daß man sich seiner gut erinnert, wenn er nun in den Vordergrund tritt. Zunächst erinnert man sich seines furchtbaren Entsetzens in der Mordnacht; er, der Vertraute des Königs, wird der Herold seines Todes, und seine Worte lassen ermessen, wie mächtig er von dem grauenvollen Geschehnis ergriffen ist. Auch die Art, wie er den Tod verkündet, ist charakteristisch. Wohl ist seine Stimme wie eine Sturmglocke; aber doch schont er die Lady, weil sie ein Weib ist. Als dann Macbeth in künstlicher Bilderrede den Söhnen Duncans den Tod ihres Vaters mitteilt, sagt ihnen Macduff mit wohltuender Schlichtheit: „Eu'r Vater ist ermordet“. Er fragt dann ferner Macbeth, warum er Duncans Kämmerer getötet habe; diese Frage fließt übrigens nicht sowohl aus aufsteigendem Verdacht, sondern aus dem Gefühl, daß durch Macbeths überschnelles Handeln die Aufklärung des Verbrechens sehr erschwert ist. — Auffällig ist sein Benehmen am Schluß des II. Aufzugs. Wie es scheint, hat er keinen Verdacht auf Macbeth geworfen, und doch geht er nicht nach Scone zur Krönung. Ja, er weigert sich später entschieden zu dem Königsfest zu kommen. Er will keine Gemeinschaft mit dem neuen Herrscher. Man könnte den Grund hierfür in den Worten suchen: „Daß alles nur sich gut gestalte, und 's neue Kleid bequem sei wie das alte“. Indes gelten diese Worte wohl nur den Edelleuten, die das Untertanenverhältnis wechseln, wie man ein Gewand wechselt. Macduff, der nachmals Duncans Sohn nach Schottland zurückführt, bleibt dem Königshause Duncans treu. — In unserem Aufzuge tut nun Macduff etwas, was zunächst mehrdeutig ist und den Zuhörer zu psychologischer Betrachtung nötigt: er verläßt sein Schloß und eilt nach England, um Hilfe für Schottland bei Malcolm zu suchen. Seine Gattin sieht in diesem seinen Tun den Beweis dafür, daß er die Seinen nicht liebt und keinen Sinn für sie hat; sie erklärt seinen fluchtähnlichen Aufbruch aus seiner Furcht. Wie falsch diese Auffassung nach ihren beiden Seiten ist, beweist die 3. Szene. Sein wahrer Beweggrund ist die Liebe zum Vaterlande; wie er aber der Gefahr nicht achten konnte, in die er die Seinen durch seinen Weggang stürzte, erklärt der Dichter nicht ausdrücklich. Offenbar hatte Macduff geglaubt, seine selbst der eigenen Gattin verheimlichte Flucht werde dem Tyrannen verborgen bleiben; er wußte nicht, daß in seinem Hause ein Diener in Macbeths Solde stand (III, 4), und daß sein Aufbruch nach England diesem alsbald gemeldet werden würde (IV, 1). Daß er aber die Gefährdung der Seinen nicht doch noch schärfer ins Auge faßte, erklärt seine völlige Hingebung an die Sache des Vaterlandes; er denkt so sehr an das gemeine Wohl, daß er sein und der Seinen Wohl nicht genügend bedenkt.

In eigentümlichen Situationen treffen wir Macduff in der 3. Szene unseres Aufzugs. Er will, das ist das Eigentümliche der ersten Situation, Malcolm überreden, Schottland zu retten; Malcolm aber, durch Früheres vorsichtig gemacht, versucht ihn auf seine Redlichkeit hin, indem er sich verstellt und ihm ein Gesicht zeigt, das seinem wirklichen Gesicht geradezu

entgegengesetzt ist. Macduff besteht die Probe; zweimal ist er entschlossen ohne ihn heimzukehren: das eine Mal als Malcolm ihn, das andere Mal, als Malcolm sich sehr schwer verdächtigt. Als Ehrenmann und Patriot steht er nach den Versuchungen vor Malcolms Augen. Dieselbe Szene zeigt Macduff noch in einer anderen für die Charakterisierung seines Innenlebens sehr bedeutsamen Situation. Das dramatische Thema des zweiten Teils der Szene lautet: Macduff erfährt den Tod seines Weibes und seiner Kinder. Die Tiefe seines Schmerzes offenbart den Gefühlsmenschen, die Energie seiner Selbstanklage den sittlichen Menschen und sein zornmütiger Entschluß, Macbeth zu strafen, den Menschen von kräftigem Wollen. So ist in kräftigen Linien der Charakter des Mannes angelegt, der an Macbeth das Urteil vollstrecken soll. Was ihn gegen Macbeth in Harnisch bringt, ist zunächst etwas Unpersönliches, die Liebe zu dem geknechteten, um seine Freiheit betrogenen Schottland; zu diesem unpersönlichen Moment tritt noch das Persönliche hinzu, da er selbst durch das Wüten des Tyrannen leiden muß. Er führt Macbeth gegenüber die Sache des Volkes und seine eigene, die aber doch auch des Volkes Sache ist.

Die einzelnen Szenen: Die erste Szene ist deutlich dreiteilig. Eröffnet wird sie durch die „Sudelköcherei" der Hexen; das Mittelstück bildet die Geisterbefragung; der dritte, mit Lenox' Auftreten beginnende Teil reißt Macbeth aus der ihm durch die Geister erschlossenen Zukunft in die Gegenwart hinein. Die Hexenszene hat „übersinnlich-sinnlichen" Charakter. Der Plan, dem all der in die Sinne fallende Zauber dient, beruht auf dämonischem Wissen und Können; die Mittel aber, diesen Plan durchzuführen, liegen im Gebiet des Grobsinnlichen. Shakespeare malte seine Szenen mit den Farben aus, die ihm der Hexenglaube seiner Zeit darbot.

„Jetzt will ich alles wissen, auf schlimmstem Weg das Schlimmste" — mit diesen Worten hatte Macbeth (III, 4) den Entschluß angekündigt, den er in unserer Szene ausführt. In der Tat trägt auch die Beschwörung das Gepräge eines rücksichtslosen, vor keiner Folge zurückscheuenden Wollens: er will Antwort, und wenn sein Wollen den Untergang alles Guten bedeutet; er kann sich gar nicht genug darin tun, das alles zu nennen, was seinetwegen an Gutem und Wertvollem zugrunde gehen kann, wenn ihm nur Antwort wird. Beachte die Häufung der Sätze mit „ob".

Vier Weissagungen empfängt Macbeth. Die erste und letzte sind ohne Doppelsinn. Sie sind eigentliche Wahrsprüche. Ihren wahren Zweck, Macbeth in Sicherheit zu wiegen, erreicht die Hölle durch die beiden mittleren Sprüche. Drei von den Sprüchen empfängt Macbeth, ohne vorher gefragt zu haben, als Antworten auf die Fragen, die seinen Geist bewegen. Die Geister, d. h. die, in deren Dienst sie erscheinen, kennen — wir wissen das bereits aus ihrem früheren Rechnen mit Macbeths Seele — sein Herz in seinen geheimsten, sonst nur ihm bekannten

Gedanken. Die vierte Weissagung erzwingt Macbeth trotz der Warnung der Hexen und vergiftet sich damit sein Herz. Der erste Spruch ist eine Warnung vor Macduff; er ist nichts als eine Bestätigung dessen, was Macbeth selbst bereits gedacht und empfunden hatte. Der zweite Spruch soll Macbeth über alle Furcht und Weisheit hinweg in die Bahn blutiger Entschlossenheit hineinreißen; daher die Versicherung: „Durch weibgebornen Sohn droht Macbeth nicht Gefahr". Zunächst allerdings wirkt dieser doppelsinnige Spruch anders, als es die Hexen wollen. Macbeth, noch ganz eingenommen von dem Gedanken an Macduff, ermißt zunächst nicht die allgemeine Bedeutung, die der Spruch für ihn hat. Ja, einen Augenblick führt ihn der Spruch in eine Richtung, die der von den Hexen gewollten geradwegs entgegengesetzt ist: er will Macduff schonen, da er ihn nicht mehr zu fürchten braucht. Zwar lenkt er alsbald von diesem Entschluß wieder ab, aber — und das ist ein Zeichen, daß Macbeth noch nicht in Sicherheit eingewiegt ist — nur darum, weil er „Sicherheit noch sichrer machen" und das Geschick „binden" will. Noch ist er argwöhnisch dem Geschick gegenüber. Damit Macbeth später so handelt, wie Hekate es will, fehlt noch ein Zweifaches: zunächst der wilde leidenschaftliche Wille, der das Böse nicht bloß zur Erreichung seiner Zwecke will. In dies Stadium des Wollens tritt Macbeth am Ende unserer Szene ein. Zweitens muß aber auch aller Argwohn und alle Besonnenheit durch die Weissagungen eingeschläfert sein. Daß letzteres geschicht, dahin zielt neben der ersten doppelsinnigen Weissagung die zweite. Als Macbeth die zweite Weissagung vernommen hat, wird er sich, voll jubelnder Freude, der ihm so gewährleisteten Sicherheit bewußt. Weder seine Person, noch sein Thron kann je in Zukunft gefährdet werden — dessen ist er nun gewiß geworden. So ist alle die Angst beseitigt, die seinen Nächten den Schlaf nahm. Nur eins beunruhigt ihn noch. Wohl weiß er nun, daß Banquos Nachkommen ihn nicht vom Throne stoßen werden; aber noch immer quält ihn der Gedanke, daß nicht doch Banquos Stamm in Schottland herrschen könne und daß er selbst, dem ein Sohn nicht folgen wird, also dazu mitgewirkt habe, Banquos Geschlecht zu Königen zu machen. Die heiß begehrte Antwort auf seine Frage erhält er nicht wie bisher in Worten, sondern durch die Anschauung. Das bedeutet schon an sich eine Erhöhung der Qual, da das Angeschaute stärker wirkt als das nur Gedachte. Noch mehr erhöht wird sie dadurch, daß Macbeth die lange Reihe der Könige aus Banquos Geschlecht nicht mit einem Blick ersieht, sondern nach und nach. Qualvoll sich dehnende Minuten muß er durchleben; je mehr sich die Reihe verlängert, je mehr empfindet er den Gegensatz zwischen sich und Banquo. Banquo lebt fort in langer Königsreihe; seine Herrschaft geht mit ihm zugrunde. Vergebens versucht Macbeth dem Gesicht zu entrinnen; er will nicht sehen und muß doch sehen. Dieser Teil der Szene besitzt große dramatische Kraft. Langsam entrollt sich dem leidenschaftlich erregten Macbeth das, was kommen wird, mag er es noch so heftig verabscheuen.

Wie nach der Bankettszene die Erinnerung an Macduffs Absage, so bringt in unserer Szene die Erinnerung an seine Flucht nach England Macbeth aus der Geisterwelt wieder in die natürliche zurück.

Das Thema der 2. Szene ist Macduffs Flucht und ihre Folgen; sie zerfällt in vier Abschnitte, von denen die beiden ersten und die beiden letzten enger miteinander verknüpft sind. Die beiden ersten Teile sind von spezifisch dialogischer Natur; der dritte bringt in der späten, allzu späten Warnung des Boten einen kurzen Verhalt, auf den dann die schnelle Mordtat folgt. Der erste Abschnitt führt in die Mitte des Gesprächs zwischen Lady Macduff und Lord Roß ein; die Lady ist die Anklägerin, der Lord der Verteidiger Macduffs. Die Erregung, in die Macduff durch seine Flucht die Seele seines Weibes versetzt hat, ist erkennbar aus der Schärfe und der Unbedingtheit, mit der sie spricht („Wahnsinn war seine Flucht!" — „Er liebt uns nicht, hat kein Gefühl für uns" — „Die Furcht ist alles, und die Liebe nichts" — „Er hat 'nen Vater, ist doch vaterlos"). — Der zweite Abschnitt, das Zwiegespräch zwischen der Lady und ihrem Sohne, ist gewiß ebenso sehr im Geschmacke der Zeit Shakespeares, wie er nicht in unserem Geschmacke ist. Shakespeares Zeit hat offenbar ihre Freude an dem „Witz" des altklugen Knaben, der seine Meinung gegen die Mutter so geschickt zu behaupten weiß. — In raschem Zuge eilt dann die Handlung im 3. und 4. Abschnitt dem katastrophischen Ende zu. Noch ehe die Lady den ersten Schritt zu der von ihr als notwendig erkannten Flucht tut, erreicht der Mordstahl sie und ihr Kind.

Die 3. Szene ist deutlich zweiteilig. Der zweite Teil beginnt mit der Ankunft von Lord Roß. Zwischen den ersten und den zweiten Teil schiebt sich als Zwischenstück die Unterhaltung über die Wundergaben des englischen Königs. Der erste Abschnitt ist (wie bereits bemerkt) eine Überredungsszene, der zweite erhält seinen Charakter durch das Eintreffen der Unglücksbotschaft. Das Eigenartige der Überredungsszene entwickelt sich daraus, daß Malcolm dem ihn nach Schottland heimrufenden Macduff nicht traut. Innerhalb dieses ersten Abschnitts nimmt der Dialog da eine entscheidende Wendung, wo Malcolm, um Macduff zu prüfen, sich zu verstellen beginnt. Zunächst begegnet der jugendliche Königssohn Macduff mit offen ausgesprochenem Mißtrauen. Mit einem schlichten „Verräter bin ich nicht" antwortet Macduff, als Malcolm ihm zum ersten Male sein Mißtrauen ausspricht. Die Antwort auf die zweite Anzweiflung („Alle Hoffnung hab' ich verloren") ist kennzeichnend für den Vaterlandsfreund, dem vor dem Gedanken an die eigne Ehre der Gedanke an die Not des Vaterlandes kommt. Die dritte Antwort vereinigt beides, die Klage um das nun verlorene Vaterland und die nochmalige schlichte Abwehr des Verdachts. Der Schmerz um das Vaterland, dem kein Retter erscheinen will, findet seinen leidenschaftlichen Ausdruck in den beiden „Aufforderungen": „Arm Land, verblute! Befest'ge dich, du große Tyrannei" usw. — Um Macduff noch weiter zu prüfen,

wählt Malcolm, der im Fernkampfe mit Macbeth auch die Waffe der Heuchelei zu gebrauchen gelernt hat, die Verstellung. Er stellt sich zunächst als einen Lüstling, sodann als einen habsüchtigen, zuletzt als einen aller Tugenden baren Menschen dar. Macduffs Benehmen den beiden ersten Anläufen gegenüber ist geeignet, seine sittlichen Anschauungen in ein ungünstiges Licht zu rücken. Er gesteht dem König die Befriedigung seiner Lüste und seiner Habgier zu; ja, bei jener auch die heuchlerische Verdeckung der Leidenschaft. Allerdings weist er Malcolm auf die schwere Gefahr hin, in die Wollust und Habgier den Herrscher stürzen; indes fordert er ihn beidemal auf, seiner Leidenschaft nichts abzubrechen. „Dennoch scheut nicht, zu nehmen, was euch zukommt" (!) — „Doch fürchtet nichts!" usw. Will man indes Macduff gerecht werden, so muß man zunächst seine Zeit bedenken, die den Fürsten mit anderem Maßstabe maß, als wir es tun. Nicht an dem Maßstabe des Idealfürsten mißt Macduff den Sohn König Duncans. Vielmehr zeigt seine Anschauung einen ausgeprägten „Relativismus"; er vergleicht Malcolm im Geist mit Macbeth, und gegenüber diesem Inbegriff von schlimmen Herrschereigenschaften, diesem reinen Ausdruck des Tyrannen muß ihm ein Herrscher, der nicht fehlerlos ist, der aber zurzeit allein dem schwer kranken Lande Arzt werden kann, immer noch annehmbar erscheinen. — Als dann Malcolm sich als eine reine Inkarnation des Bösen schildert, da entbrennt Macduff in edlem Zorn über den mißratenen Sohn so edler Eltern. Und mit dem Zorn über Malcolm verbindet sich die Wehklage um das nun unrettbar verlorene Schottland, eine Wehklage aus tiefverwundetem Herzen. Eben diese Empfindungen aber, vor allem der Zorn, „der Reinheit edles Kind", geben Malcolm die Gewißheit, daß er Macduff trauen darf. Und er, den vorher „weise Vorsicht" von „allzu gläub'ger Eile" zurückgehalten hatte, gibt sich nun schnell und voll Glauben an Macduff hin, indem er zugleich an die Stelle der Karrikatur seines Seins, die er selbst entworfen hatte, sein wahres Bild stellt. Als Molcolm sich selbst enthüllt und seine Hingabe an Macduff und die Sache des Vaterlandes bezeugt hat, schweigt Macduff; ein bedeutsames Zeugnis für sein Gemütsleben. Macduff ist ein Mensch von tieferregbarem Gemüt. Seine Seele war eben erst von Zorn und Trauer bis auf den Grund bewegt; und er vermag nicht sofort aus diesem Gemütszustand in den Zustand jubelnder Freude überzugehen. Seine Seele braucht Zeit zu solchem Übergang. Zwischen beiden Zuständen liegt ein Zeitraum der Fassungslosigkeit.

Den Mittelpunkt des zweiten Szenenabschnitts bildet die Nachricht, daß Macduffs Gattin und Kinder ermordet sind. Voran geht ein Gespräch über die Lage der Dinge in Schottland, in das die Erkundigung Macduffs nach seinem Weibe und Kinde eingeschaltet ist. Während dieses Gesprächs verrät Lord Roß mit keinem Worte, daß ihn die Botschaft von Macbeths Bluttat noch eingeholt hat. Wohl aber wird sein Mienenspiel, besonders bei Macduffs Frage nach den Seinen, den Zuschauer erkennen lassen, daß er um das Geschehene weiß.

Lord Roß leidet schwer unter der Botschaft, die er Macduff übermitteln muß. Er vermag zunächst nicht die furchtbare Nachricht auszusprechen. So antwortet er denn ausweichend, ja, als Macduff ihn geradezu nach den Seinen fragt, die entsetzliche Wahrheit verleugnend. Dann aber muß er doch den entscheidenden Schritt tun. Zögernd lenkt er ein mit der unbestimmten, zur Frage reizenden Andeutung: „Doch ich trage Worte mit mir, hinauszuschrei'n nur in die Luft der Wüste." Macduffs Frage macht es ihm dann leicht, die Unglücksbotschaft wenigstens in unbestimmter Form an den zu richten, dem sie gilt. Macduffs ahnende Seele drängt nach Klarheit; aber noch immer gewinnt es der Unglücksbote nicht über sich, das Schlimme beim Namen zu nennen. Doch nimmt jetzt Macduffs voraufeilende Ahnung die entsetzliche Botschaft vorweg, die dann in kurzen Worten erfolgt. — In dieser kurzen Botschaftsszene zeigt Shakespeare seine große Kunst, an sich einfache Situationen ohne Künstelei mit tiefer psychologischer Wahrheit dramatisch auszumünzen. — Den tiefen Seelenkenner verrät auch die Darstellung von Macduffs Schmerz. Als er das Entsetzliche gehört hat, kommt kein Wort von seinen Lippen; sein Schmerz ist stumm, so groß ist er. Mit einer fast unwillkürlichen Bewegung hat er sich den Hut in die Stirn gezogen, damit sein Schmerz nicht sichtbar wird. Nach dem Ausruf Malcolms, aus dem „mitleidendes Entsetzen" spricht („Gnäd'ger Gott!") tritt eine lange, beklemmende Pause ein, in der Malcolm und Roß auf ein Wort hoffen, in dem sich Macduffs Schmerz ausspricht und löst. Als sie vergebens warten, bittet Malcolm voll mitleidender Angst den Schwergetroffenen: „Ei, Mann, zieht nicht den Hut so in die Stirn" usw. Da stöhnt Macduff die ersten Worte hervor: „Die Kinder auch?" Ganz deutlich hatte Roß gesagt: „Weib und Kinder sind wüst gemordet". Aber Macduffs Herz kann nicht glauben, was sein Geist wohl verstanden hatte. Später fragt er auch nach seinem Weibe. (Wie bezeichnend, daß er zuerst nach den Kindern und erst später nach seinem Weibe fragt! Nicht als ob er jene mehr liebte; aber daß der Tyrann selbst die unschuldigen Kinder hingeschlachtet hat, das ist ihm das Unglaublichste.) Macduff hat es bestätigen hören, daß sein Weib und seine Kinder gemordet sind. Und doch fragt er noch: „Meine Süßen alle? Ihr sagtet alle? Höllengeier! — Alle? All' meine süßen Küchlein mit der Henne auf einen Stoß?" Durch dieses immer erneute Fragen malt der Dichter, wie schwer dem tödlich überraschten Vaterherzen die Gewißheit wird, daß all sein Glück einem einzigen Stoße zum Opfer gefallen ist. Auch die Art, wie Macduff sich gegenüber Malcolms und Roß Reden verhält, ist sehr charakteristisch. Auf Malcolms ersten Zuspruch antwortet er nicht; er hat ihn mutmaßlich nicht gehört, da sein ganzes Seelenleben von der entsetzlichen Botschaft eingenommen ist. Als dann Roß alle die nennt, die dem Tyrannen zum Opfer gefallen sind, wacht blitzartig sein Schuldbewußtsein auf: „Und ich (sc. der alle retten konnte) war nicht da." — Aber noch haben die Gedanken des Schuldbewußtseins keinen Raum vor den Gedanken an die Tatsache selbst. Als dann Malcolm

ihm die Rache als Heilmittel für sein tödlich schweres Leid nennt, da weist er das Heilmittel zurück mit den Worten: „Er hat nicht Kinder"; das heißt; eine vollgenugsame Rache ist doch nicht möglich, weil ich ihm nicht Gleiches mit Gleichem vergelten kann. Dann aber drängen sich wieder die Fragen vor. Dazwischen fährt nur kurz der Ausruf schmerzvoller Wut: „Höllengeier". So ganz ist seine Seele in den Schmerz versenkt, daß andere Empfindungen, selbst das Schuldgefühl und das Racheverlangen, keinen Raum gewinnen. Und obwohl er ein tapferer Held ist, verteidigt er sein Recht an diesen Schmerz. Denn als Malcolm ihn leise mahnt: „Tragt's wie ein Mann", da weiß er sich mit seinem Schmerz im Recht; der „Mann" zeigt sich ihm nicht nur im Ertragen, auch im Empfinden des Schmerzes. Ein klassischer Beleg für Lessings Polemik gegen kaltes Bühnenheldentum! Nunmehr hat in Macduffs Seele der Gedanke an die Schuld Raum. Flüchtig zuckt die anklagende Frage auf: „Sah's der Himmel und nahm sie nicht in Schutz?" Dann aber spricht er sich kurz und scharf das Urteil; wie es die Anrede: „Du sünd'ger Macduff, für dich nur fielen sie" erkennen läßt, steht er sich selbst als unerbittlicher Richter gegenüber. Endlich noch einmal ein Zurücksinken in die Tiefen des Schmerzes, dann aber ein tatverlangendes Rachegebet! „Güt'ger Himmel, nun zaudre nicht" usw. So steht denn Macduff am Schluß des Aufzugs vor uns als tatbereiter Held, voll des aus großem Schmerz geborenen Racheverlangens. Macbeths Antagonist ist da. Ihm zur Seite der rechtmäßige Thronerbe, umgeben vom Heere des hilfsbereiten englischen Königs, sehnsüchtig erwartet von den Großen seines Erblandes.

V. Aufzug.

Der V. Aufzug bringt die Katastrophe für die Lady und für Macbeth. Jene nimmt sich selbst das Leben; dieser, nicht gesonnen, „den römischen Narren zu spielen", fällt im Kampfe. — Mit regelmäßigem Ortswechsel gibt der Aufzug acht szenische Bilder. Daß Szenen von so geringem dramatischem Gehalt wie 2 und 4 selbständige Szenen mit besonderem Schauplatz sind, zeigt, wie wenig der Dichter das Bedürfnis örtlicher Konzentration hat. Übrigens ist eine Einheit des Orts im höheren Sinne insofern vorhanden, als alle Schauplätze in und um Dunsinane liegen. Dunsinane ist die Stätte, auf der sich Macbeths Geschick vollenden soll. — Das Interesse des Dichters gilt wie in den drei ersten Aufzügen überwiegend Macbeth. Daneben interessiert ihn noch das Endschicksal der Königin im V. Aufzuge. Dagegen hat er dem siegreichen Gegenspiel, wie es scheint, kein selbständiges Interesse zugewandt.

Das Hauptthema des Aufzugs ist die Darstellung der Seelenzustände, in die Macbeth durch das über ihn hereinbrechende Verderben versetzt wird. Nicht sowohl die Art, wie das Verderben hereinbricht, sondern die Art, wie das hereinbrechende Verderben ertragen wird, stellt

Shakespeare dar. Die hier zu verfolgende Bewegungslinie beginnt in der 3. Szene. Die Thans sind von Macbeth abgefallen und zu Malcolm übergegangen (Sz. 2). Macbeth aber bleibt unerschüttert („Mein Herrschergeist und meines Herzens Leben wird nimmer zweifeln noch vor Furcht erbeben"). Die Stütze aber, durch die er sich im Gleichgewicht erhält, sind die beiden Weissagungen der Hexen; noch wandelt Birnams Wald nicht nach Dunsinane, und Malcolm ist ein Weibgeborener. Auch als er die Botschaft vom Herannahen des englischen Heeres erhält, wankt der Mut nicht in seiner Brust; er sieht Tod und Verderben ohne Furcht an (vergl. den Schluß der Szene). Die Spannung des Zuschauers richtet sich nun darauf, was geschehen wird, wenn Macbeth das Trugspiel durchschaut, das die Hexen mit ihm getrieben haben. Um aber die zu erwartenden seelischen Vorgänge zu verstehn, muß man noch den Stand von Macbeths Lebensgefühl in Rechnung ziehen, wie ihn gleichfalls die 3. Szene erkennen läßt. Die Worte: „Hab' lang genug gelebt; mein Lebensweg geht in den Herbst hinein" usw. bekunden, wie sehr „der Wille zum Leben", der bei ihm ein „Wille zur Herrschaft" war, durch den Ausblick auf ein Alter, das nicht auf Ehre, Liebe, Gehorsam, Freundschaft rechnen darf, niedergedrückt ist. — Die entscheidende Botschaft, daß ein Wald gegen Dunsinane heranziehe, trifft Macbeth wie ein Blitzschlag (Sz. 5). Er beginnt „die Doppelzüngigkeit des Bösen" zu ahnen. Noch bedarf die Botschaft der Bestätigung; wenn sie sich aber bestätigt (und sie wird sich bestätigen), „dann nützet Fliehn, dann nützt Verweilen nicht", dann ist das Ende da. In dieser Seelenlage empfindet Macbeth wieder den Überdruß am Leben („Ich fange an, der Sonne müd' zu werden"). Doch entspringt bei ihm aus diesem Lebensüberdruß nicht müde Ergebung in das herandrohende Verderben. Mit wilder Energie fordert er das Schicksal heraus („Komm Sturm, Vernichtung wild!") Ein Macbeth kann weder vor dem Unabwendbaren fliehn, noch mit abgewandtem Gesicht den Streich empfangen. Angesicht gegen Angesicht wird er dem Verhängnis entgegentreten; kämpfend wird er fallen. — In der 7 Szene vergleicht Macbeth seine Lage mit der Lage eines an den Pfosten Angebundenen: er kann nicht fliehen, er muß kämpfen. Seine Seelenlage ist aus den Worten zu erschließen: „Wo ist er, der nicht vom Weibe geboren wurde? Ihn nur fürcht' ich". Es ist also noch immer die Hexenweissagung, auf die sich Macbeth stützt. Aber er stützt sich nicht so fest, so vertrauensvoll. Der trügerische Doppelsinn, der sich ihm bei der ersten Weissagung offenbart hat, erweckt in ihm den leisen Zweifel, ob ihm durch die Weissagung „Durch weibgebornen Sohn droht Macbeth nicht Gefahr" unbedingte persönliche Sicherheit im Kampfe gewährleistet ist. Indes kann dieser Zweifel nicht des Gefühls der Sicherheit Herr werden, das an der scheinbar so klaren, allen heimtückischen Doppelsinn ausschließenden Form des Spruchs immer wieder Nahrung findet. Als Macbeth dann den jungen Siward getötet hat, da lacht er voll Hohn der Schwerter und der Waffen, die von Menschenhänden geschwungen werden. Endlich ist

der Augenblick da, wo Macbeth dem begegnet, von dessen Hand er nach Schicksalsspruch fallen soll — Macduff. Von allen seinen Feinden hat er allein diesen einen gemieden, der seinerseits nur mit einem, mit ihm, kämpfen will. Macduff zwingt Macbeth, der seine Seele mit dem Blute von Macduffs Weib und Sohn beladen weiß und darum nicht kämpfen möchte, zum Kampfe. Nach dem ersten Waffengange ruft Macbeth seinem Gegner zu: „Du kämpfst vergebens“ und offenbart ihm dann den Schicksalsspruch. Da antwortet ihm Macduff mit der Enthüllung, die mit einem Ruck den verhängnisvollen Doppelsinn auch der zweiten Weissagung entschleiert. Jetzt muß es sich in letzter Instanz entscheiden, was an Macbeth ist; denn jetzt steht er auf sich allein, ohne Anhalt an den übernatürlichen Schicksalssprüchen. Und was geschieht? Macbeth erzittert und will nicht fechten, so daß er sich „Feigling“ nennen lassen muß. Tiefe psychologische Wahrheit liegt in dieser Führung der inneren Handlung. Macbeth hatte sich zu fest auf den Wahrspruch der Geister gestützt, um nicht zu straucheln, wenn ihm plötzlich die Stütze weggezogen wird. Macduffs Worte machen den Mann in ihm erzittern, und er will nicht fechten. Indes — Macbeth ist nur kurze Zeit nicht er selbst. Macduffs Hohnrede bringt ihn zu sich zurück. Der Birnam-Wald ist nach Dunsinane gewandert, und der, den kein Weib gebar, steht vor ihm. Jetzt zeigt sich, was Macbeth an sich, ohne den Schutz der Hexensprüche, ist: „Macduff, komm her; verflucht sei, wer zuerst ruft: ‚Halt, nicht mehr!‘“ — Das sind die letzten Worte, die man von Macbeth hört; es sind Worte entschlossener Manneskraft. Der Wille zum Guten ist in Macbeths Seele längst tot; kein Gedanke der Reue hat in seinem Herzen Raum. Der Wille zum Leben ist im Verlöschen; als Macbeth plötzlich das Trugspiel des zweiten Hexenspruchs durchschaute, flackerte er znm letzten Male auf. Aber seine Kraft ist ungebrochen; sie kann nur vom Tode gebrochen werden.

Das Endschicksal der Lady Macbeth steht im hebenden Gegensatz zu Macbeths Endschicksal. Auch wenn Macbeth „den römischen Narren gespielt“ und sich selbst das Leben genommen hätte, würde trotz des äußeren Parallelismus der Gegensatz scharf sein. Macbeth geht zugrunde, weil die äußeren Gegenmächte seiner Herr werden; die Lady, weil sie von der inneren Macht des Gewissens zerrieben ist. Den Seelenzustand der Lady malt der Dichter in der 1. Szene mit großer, packender Anschaulichkeit; den erklärenden Kommentar gibt Macbeth in der 3. Szene. Der Lady Gemüt leidet an einem tiefen Kummer; ihre Brust ist schwer von schwerer Last, „die ihr das Herz erdrückt“. Diese Last, unter der sie erliegt, ist die Last ihrer Schuld. Die Gewissensqualen zerrütten ihr Seelenleben von Grund aus. Allerdings sehen wir sie in diesem Seelenzustand nicht unmittelbar; der Dichter stellt den psychophysischen Folgezustand ihrer Gewissensqualen dar. Sie empfängt zugleich die Wohltat des Schlafes und die Wirkungen des wachen Zustandes, wie es der Dichter ausdrückt. Er nennt den Zustand „eine große Störung

der Natur“ und will offenbar das Schlafwandeln an sich, auch abgesehn von dem „Schlafwandeln“ der Lady, als die Krankheit des Leibes angesehn haben, die sich aus der seelischen Zerrüttung entwickelt. Die von der Schlafwandelnden ausgesprochenen Gedanken und Empfindungen bewegen sich im Kreise der sie im wachen Zustande beherrschenden Gedanken und Empfindungen. Tags über kehren ihr wie Gespenster die Gedanken und Empfindungen zurück, die sie einst bei Macbeths Mordtaten gehabt hat; auch ihr Traumbewußtsein ist erfüllt davon. Auch im Traum ist sie die Helferin ihres mörderischen Gatten, die vor allem seine Gedanken von der vollbrachten Tat ablenken will. Aber während im wachen Zustande diese Erinnerungen mit tiefer seelischer Erregung verknüpft sind, fehlt im Traum die Resonanz der Empfindung. Die Verbindung zwischen Erinnerung und Empfindung, die das wache Leben geschaffen hatte, ist aufgehoben. Neben dem Traumreden geht unverbunden das Traumhandeln des Händewaschens einher. Ein Meisterzug tragischer Kunst! Einst hatte die Lady vermessen gesagt: „Ein wenig Wasser wäscht die Tat uns ab, und dann ist's gut“. Nun muß sie es erfahren, daß man das Gewissen nicht rein waschen kann wie die Hand. Im Traum aber erlebt sie diese ihre Seele zerreibende Erfahrung in einer für den Zuschauer tief symbolischen Form: ihr vergebliches Bemühen, von ihrer Hand die Blutflecken abzuwaschen, symbolisiert das vergebliche Ringen ihrer Seele mit dem Schuldbewußtsein. Erschütternd ist namentlich das tiefe Aufstöhnen, als sie vergeblich den Blutgeruch zu vertreiben sucht („Alle Spezereien Arabiens werden diese kleine Hand nicht süß duftend machen. Oh, oh, oh!“). Das Schlafwandeln der Lady ist ein Kunstmittel ersten Grades. Ohne zum Notbehelf eines Monologs oder eines schwer zu gestaltenden Dialogs der Lady mit Macbeth zu greifen, gewährt uns der Dichter durch das Schlafhandeln und die begleitenden Reden der Lady einen tiefen Einblick in ihr Gemütsleben. Dank der Verwertung der Symbolik aber ist der Dichter imstande, dem Zuschauer diesen Einblick durch die Anschauung zu vermitteln. Indem er aber die Lady zugleich auch das wieder sagen läßt, was sie einst bei Macbeths Taten wirklich gesagt hat, ruft er uns das Bild der Lady von einst in deutliche Erinnerung zurück, sodaß wir gleichzeitig ihre Vergangenheit und ihre Gegenwart schauen.

Wie steht es nun aber um die psychologische und charakterologische Erklärung der völligen Umwälzung im Gemütsleben der Lady? Es hat den Anschein, als ob in dem Charakterbilde der Lady die Voraussetzung für ein so intensives Leben in der schuldvollen Vergangenheit und für eine Zerstörung ihres Seelenlebens durch Gewissensqualen fehlte. Dieser Schein nimmt noch zu, wenn man einerseits Macbeths und der Lady Ausgang und anderseits die charakterologischen Voraussetzungen für diesen Ausgang der beiden erwägt: Macbeth gegenüber, der die Dolchvision hat und der im Geist jene entsetzliche Stimme hört (II, 2), erscheint die Lady als eine nüchterne verständige Natur, die nur sieht, was ihr Auge sieht, und nur hört, was ihr Ohr hört. Macbeth kann den er-

mordeten König kein zweites Mal sehn, die Lady nimmt vom Blut des Königs, der ihr nichts als „ein bloßes Bild“ ist, und handelt damit planvoll verständig. Sie würde sich schämen, ein „so blasses Herz“ wie Macbeth zu haben, der mit seiner Tat nicht fertig werden kann. Macbeth meint mit einem Ozean das Blut von seinen Händen nicht wegwischen zu können, die Lady hält ein wenig Wasser für ausreichend. Während Macbeth bis in die Wurzel seines Wesens durch seine erste Bluttat erschüttert wird, streift nicht der leiseste Reuegedanke den Sinn der Lady. Später aber dreht sich das Verhältnis völlig um. Reuelos häuft Macbeth auf sein erstes Verbrechen neue Verbrechen, reuelos geht er auch zugrunde. Wie löst sich nun das Problem? Es muß ungelöst bleiben, wenn man die Lady ein Weib „mit stahlfestem Sinne“ nennt,[1]) wenn man nicht erwägt, daß die Lady einer unnatürlichen Anspannung, einer Überspannung ihrer Kräfte bedurfte, um sich zur Bluttat zu stimmen (I, 5), daß sie sich durch Weingenuß zur Tat stärkte, daß sie aber trotz aller künstlichen Vorbereitungen schließlich durch eine Ähnlichkeit von der Tat abgeschreckt wurde. Nichts aber führt der Lösung des Problems so nahe als ein gelegentliches kurzes Wort der Lady. Als Macbeth unmittelbar nach der Ermordung Duncans über etwas bei der Tat Erlebtes grübelt, sagt sie ihm: „Solcher Taten muß man nicht gedenken, das macht toll“. Das Wort ist zwar allgemein („man“); aber es ist in Wahrheit nur ein Ausdruck ganz persönlicher Empfindung. Die Lady selbst wird „toll“ werden, das hört man aus diesem Worte, wenn sie ihren Geist nicht mehr hindern kann, ihrer Mitschuld zu gedenken, ihr die Bilder ihrer Taten immer wieder vorzuhalten. Es ergibt sich hieraus das Gefährliche ihrer seelischen Lage. Sie ist verloren, wenn ihr Wille die aufsteigenden, ins Bewußtsein dringenden Gedanken an ihre Taten nicht mehr hemmen kann. Ihr Wille aber ist nach dem Gesagten von der Art, daß sie wohl in starker Anspannung gefährliche Gedanken niederringen, nicht aber ihnen einen zähen Widerstand entgegensetzen kann. Sie muß den anklagenden Gedanken erliegen, wenn die große Anspannung nachläßt, in der sie vor und nach Duncans Ermordung gelebt hat. Bei dieser Tat ist sie als Macbeths Gehilfin tätig; nachher ist sie zur Tatlosigkeit verdammt, da Macbeth jetzt allein seinen Blutweg geht. In dieser Zeit, in der sie ihren Willen nicht an ein Ziel setzen kann, in der ihr ganzes Sein nicht mehr in die Zukunft hinein gespannt ist, wird die Vergangenheit ihrer Herr, um so mehr als der verbrecherische Erwerb aus ihres Gatten Blutarbeit so unbefriedigend ist; kann sie sich doch unmöglich eines Besitzes erfreuen, in dem sich ihr Gatte durch immer neue Verbrechen behaupten muß.

Während die Katastrophe der beiden Hauptpersonen vom Dichter unter Aufwand bedeutender Kunstmittel dargestellt ist, kommt das sieg-

---

[1]) Hense: Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespears Dramen (Shakespeare-Jahrbuch XIII).

reiche Gegenspiel nicht eben stark zur Geltung; jedenfalls weniger stark, als man nach dem IV. Aufzuge erwarten durfte. Es vollzieht sich das meiste mit einer gewissen Selbstverständlichkeit; keine einzige bedeutende Zustandsschilderung entfällt auf diesen Teil der Gesamthandlung.

Rückblick auf das ganze Drama.

Überschaut man die Reihe der Aufzüge als Glieder des Stücks, so kennzeichnet sich zunächst der I. als der Aufzug des verhängnisvollen Entschlusses und der II. als der Aufzug der verhängnisvollen Tat. Im III. Aufzuge steigert sich Macbeths Tatkraft zu dämonischer Höhe. Im IV. Aufzuge hat Macbeth endlich alle Hemmungen von sich geworfen; sein Wille ist diabolisch geworden. Zugleich aber setzt im IV. Aufzuge das Gegenspiel ein, ohne indes zunächst hemmend zu wirken. Im V. Aufzuge unterliegt Macbeth dem Gegenspiel, ohne indes seine wilde Kraft eingebüßt zu haben. Drei Mordtaten sind die Merksteine auf Macbeths Wege. Von entscheidender Bedeutung ist die erste Tat; bei ihr stellt der Dichter genau das Vorher und das Nachher dar. Auch bei der zweiten Mordtat, die das Thema des III. Aufzuges bildet, wird das Vorher und das Nachher dramatisch dargestellt. Aber wie verschieden ist dies Vorher und Nachher, trotzdem es beidemal sehr starke seelische Erregungen sind, die vorausgehen und nachfolgen! Bei der ersten Mordtat steht Macbeth noch im Banne des Gewissens, wenn er auch unmittelbar vor der Tat sich von diesem Banne scheinbar ganz freigemacht hat. Ganz anderer Art sind die Erregungen vor und nach der zweiten Tat; jetzt hat Macbeth den Bann des Gewissens ganz zerbrochen. Sein Handeln liegt, so könnte man sagen, jenseits von Gut und Böse. Weder vor noch nach der Tat hat er mit Gewissensbedenken zu kämpfen. Der Kampf nach der Tat wird ihm von außen her durch den Geist aufgenötigt. Bei der dritten Mordtat endlich erfährt man nur wenig von dem Vorher und nichts von dem Nachher. Die erste Mordtat hat Macbeth seinem inneren Menschen abgerungen, die zweite kostet ihm kein Opfer mehr, bei der dritten genügt er mit der Tat seinem blinden Willen. — Mißt man Macbeths Handeln nach sittlichem Maßstab, so gewinnt man vom I. bis zum IV. Aufzuge eine sich senkende Linie (s. u.). Legt man den Maßstab der Kraft an, so ergibt sich eine steigende Linie. Im I. und II. Aufzuge tritt noch zwischen den Gedanken an die Tat und die Tat selbst das Gewissensbedenken, im III. Aufzuge die vernünftige Überlegung; im IV. Aufzuge aber erklärt Macbeth: „Von jetzt ab sei die erste Regung meines Herzens auch die Regung meiner Hand". Der V. Aufzug zeigt endlich Macbeth in der ganz neuen Lage einer aufgezwungenen Defensive; aber auch in dieser Lage bleibt er der Kraftmensch, der er war. Indes — so gewaltig seine Kraft ist, die Kraftlinie, die sich in ihrer gesamten Bewegung als aufsteigend kennzeichnet, ist im einzelnen nicht ohne tiefe Senkungen; doch folgt nach den Senkungen eine Erhebung meist über die

Höhenlage des früheren Kraftstandes hinaus. Anders wäre die Bewegung unlebendig; durch das Auf und Ab wird sie echt dramatisch.

Durch diese Betrachtungsweise ist man in der Lage, die ganze Bewegungslinie mit ihren Höhepunkten und Tiefpunkten zu konstruieren. — Eine eigenartige Entwickelung stellt sich dar, wenn man die Entwickelung beachtet, die der Macbeth beherrschende Grundtrieb, „der Wille zur Herrschaft", nimmt. Der Wille zur Herrschaft ist der Dämon, von dem Macbeth besessen ist; dieser Dämon reißt ihn über alle Gewissensbedenken zu der Tat fort, die ihm den Frieden seiner Seele für immer zerstört. Diesem Triebe fällt auch Banquo als Opfer, denn die Angst vor ihm raubt Macbeth die ruhige Freude an der Herrschaft. Macduff hätte Banquos Geschick geteilt, wenn er nicht entflohen wäre. In Macbeths Seele ist die Herrschsucht der allgewaltige Trieb, der despotisch sein ganzes Wesen beherrscht: durch brutale Gewalttat schafft sich Macbeth Macht, und durch brutale Gewalttat sucht er sie sich zu erhalten. Eigentümlich ist nun der Rückschlag im V. Aufzuge; im V. Aufzuge (s. Sz. 3) hört man von Macbeth die Worte: „Hab' lang' genug gelebt". — also ein Bekenntnis des Lebensüberdrusses; „der Wille zum Leben", um die Formel Schopenhauers zu gebrauchen, ist gelähmt. Die Ursache dieser Lähmung aber ist die Lähmung seines „Willens zur Herrschaft". Eins fällt mit dem andern zusammen, da „der Wille zum Leben" bei Macbeth die Gestalt „des Willens zur Herrschaft" angenommen hat. Warum aber Macbeth keine Freude mehr am Herrschen hat, erklären die Worte: „Was sonst im Gefolg' des Alters ist, wie Ehre, Lieb', Gehorsam, Freud' in Menge, nicht darf ich rechnen drauf; an ihrer Stelle nicht laut', doch tiefe Flüche, äuß're Huldigung". Macbeth hatte nach Herrschaft um jeden Preis getrachtet; nun er sie erlangt hat, erscheint ihm das Erlangte als wertlos, weil er nichts als Macht und nichts von dem besitzt, was die Macht erst adelt. Der blinde, von keinem sittlichen Willen und keiner zwecksetzenden Vernunft geleitete Herrschtrieb kann Macbeth nicht befriedigen. So geht sein gewaltiges Streben im Grunde resultatlos aus. — Einen Durchblick anderer Art gewinnt man, wenn man Macbeths Verhältnis zu den über ihm waltenden dämonischen Mächten beachtet. Durch ihre Prophezeiung geben die Hexen den Anstoß zur tragischen Bewegung; ihre Rechnung trifft zu, denn Macbeths elementargewaltiger Ehrgeiz vollstreckt ihren Willen, und Duncan stirbt. Später lehnt er sich gegen den Schicksalsspruch auf, der Banquo geworden ist; er beginnt den Kampf mit dem Schicksal: Banquo wird ermordet. Von neuem greifen die dämonischen Mächte im IV. Aufzuge ein, indem sie Macbeth die doppeldeutigen Orakelsprüche geben. Sie wiegen ihn in trügerische Sicherheit, so daß er des Todes keck lacht und Gnade und Weisheit, die vornehmsten Regententugenden, verachtet. Auf diese Orakel gestützt, erharrt Macbeth den feindlichen Angriff mit vollkommener Seelenruhe. Als er das Trugspiel der Hölle durchschaut, wankt er, aber bald hat er den inneren Halt zurückgewonnen. Zweimal also greifen die dämonischen

Mächte unmittelbar ein; beidemal verhängnisvoll: die ersten Sprüche werden die Veranlassung, daß Macbeth durch ein Verbrechen die Herrschaft über Schottland gewinnt; die zweiten Sprüche, die aus Macbeth einen weisheits- und gnadenlosen Herrscher machen, werden die Ursache für den Abfall des Adels und also für den Verlust der Herrschaft. Macbeths Versuch, das Schicksal seinem Willen dienstbar zu machen, scheitert; doch kann das Schicksal anderseits ihm nicht die stolze Kraft aus der Brust reißen.

Das Gegenspiel im „Macbeth" liegt vornehmlich in der Hand der dämonischen Mächte und gewinnt infolgedessen seine eigentümliche Natur. Die dämonischen Mächte haben Macbeths Vernichtung als Ziel. Sie arbeiten aber auf dies Ziel hin, nicht, indem sie sein Wollen und Handeln hemmen, sondern indem sie die bösen Mächte seines Innern entfesseln. Sie erreichen ihr Ziel, indem sie seine Kräfte nach ihrem Sinne entfesseln, Macbeth zu seinem eigenen bösen Dämon machen. Zu einem eigentlichen planmäßigen Gegenspiel kommt es erst im IV. und V. Aufzuge; der Zusammenstoß erfolgt sogar erst im V. Aufzuge. Vorher hat es Macbeth nur mit einzelnen Hemmungen zu tun; so mit den Regungen seines Gewissens, den Bedenken seines Verstandes (innere Hemmungen), so mit der Existenz Banquos usw. (äußere Hemmungen). Diese Hemmungen sind schwach, wenn man ihre Widerstandskraft mit der Kraft des bösen Willens in Macbeth messend vergleicht. Die elementare Gewalt von Macbeths bösem Willen, das überirdische Reizen und Locken der dämonischen Mächte, die Schwäche der Hemmungen und zuletzt die Reihe der zufälligen Förderungen, die Macbeths Pläne erfahren — das alles gibt der Handlung der Tragödie ihre eigentümliche Natur; die Tragödie stellt die Evolution eines gefährlich angelegten Charakters in immer wilderen Formen des Wollens und Handelns dar. Diese Evolution geschieht von innen heraus; die äußeren Umstände sind der Anstoß für diese Selbstentfaltung.

Das Interesse, das die Tragödie erweckt, ist daher überwiegend psychologischer und charakterologischer Art. Der Gang der Handlung als solcher erweckt das Interesse nur selten durch kunstvolleres Gefüge. Macbeth ist so recht eine Tragödie „von innen heraus". Nirgends gewinnt man den Eindruck der Künstlichkeit des Geschehens. — Die Schritte, in denen das Drama vorwärtsschreitet, sind groß und bedeutend; sie entsprechen dem Elementarischen in Macbeths Natur; denn Macbeth ist ein Charakter von einfachem Gefüge, das ausgesprochene Gegenteil moderner differenzierter Charaktere. Der Rhythmus des Geschehens stellt sich als ein regelmäßiger Wechsel von Hebungen und Senkungen in Macbeths Kraftentfaltung dar. Dabei muß vor allem gegenüber herkömmlichen Mißverständnissen betont werden, daß der Dichter bei aller dramatischer Energie uns vor allem eine Reihe psychischer Zustandsbilder gibt. Die Handlung des Macbeth stürmt nicht rast- und ruhelos durch Höhen und Tiefpunkte hin, uns durch ihren Gesamtverlauf fesselnd.

Sie verweilt vielmehr an den entscheidenden Punkten, an denen dann der Gemütszustand der Handelnden, besonders des Haupthelden breiter entfaltet wird. In solchen Szenen lebt sich der gewaltige Charakter des Helden aus. — Von großer Wichtigkeit für eine solche Gestaltung des dramatischen Geschehens ist eine Seite von Macbeths Charakter: seine Fähigkeit und seine Neigung zur Reflexion, besonders zur Selbstbeschauung. Selbst in Zuständen leidenschaftlichster Erregung ist er fähig, klaren Geistes sich selbst anzuschauen und zu durchschauen; sein Geist tritt auch dann, wenn jeder Nerv in ihm erregt ist, rein in Subjekt und Objekt auseinander (s. o. z. B. S. 411, 414, 417, 423). Die Charaktere der Tragödie sind, wenn man von Macbeth absieht, meist nur wenig entfaltet; sie sind dem Dichter, wie es scheint, weniger um ihrer selbst willen, als vielmehr um ihrer Stellung zu Macbeth willen interessant; dies gilt besonders von den beiden Charakteren, die zu Macbeths Charakter in Gegensatz gestellt sind und ihn so verdeutlichen, von der Lady Macbeth und von Banquo. Der Gegensatz wirkt bei ihnen um so mehr verdeutlichend, als sie in denselben Situationen wie Macbeth stehen.

Das Tragische im „Macbeth". Nach meiner Ansicht kann nur da von Tragik gesprochen werden, wo (ganz allgemein gesagt) hohe Kulturwerte untergehen; mögen dies nun hohe ethische oder hohe geistige oder ästhetische oder sonstige hohe Werte sein. Der wichtigste Fall der Tragik ist der Untergang großer, wertvoller Menschen. Nach diesen Bestimmungen bildet die Voraussetzung aller tragischen Empfindung eine Wertempfindung, die sich bei hinzutretender Reflexion zu einem Werturteil umformen kann. Da nun aber die Werte von sehr verschiedener Art sein können, so ist es sehr wohl möglich, daß bei der Wertung einer tragischen Person positive und negative Werte, falls ich diese mathematischen Ausdrücke gebrauchen darf, gegeneinander in Rechnung gestellt werden müssen; so z. B., wenn hohe geistige Vorgänge oder große Willensstärke mit sittlicher Schwäche oder gar sittlich verkehrter Grundrichtung des Willens verbunden sind.

Der erste und, um das vornweg zu sagen, bedeutsamste Ort für tragische Empfindungen im „Macbeth" ist der I. Aufzug. Am Ende des I. Aufzugs ist Macbeth als Verbrecher fertig, und eben der jähe Entwickelungsgang, in dem Macbeth zum Verbrecher wird, erweckt tiefe tragische Empfindungen; bis dahin hatte er „zu viel Milch des weichen Menschentums" und wollte sein Ziel auf „heiligem" Wege erreichen; jetzt ist er zu dreifach entsetzlicher Tat entschlossen. Verstärkt wird die tragische Empfindung dadurch, daß Macbeths Ehrgeiz gleich anfangs als eine dämonische Macht erscheint. Durch seinen Ehrgeiz, der im Nährboden eines berechtigten Selbst- und Kraftbewußtseins wurzelt, ist Macbeth an sich schon sehr gefährdet; diese Gefahr aber wird übergroß, als sein Ehrgeiz durch die Hexensprüche dämonisch gereizt und durch die Erfüllung der zweiten Weissagung noch bestärkt wird. Allerdings wird der tragische Eindruck beeinträchtigt, weil man Macbeths sittliche Natur nur

im Kampfe und zwar nur in einem kurzen Kampfe kennen lernt. Daß eine sittlich wertvolle Persönlichkeit zugrunde geht, empfindet man allerdings wieder, als die Lady die Hemmnisse erwägt, die sich ihrer Einwirkung in Macbeths Charakter entgegenstellen; und ebenso rufen Macbeths Seelenqualen nach der Ermordung des Königs die Empfindung wach, daß in Macbeth eine große sittliche Kraft zerstört ist. Bald darauf wird dieser Eindruck indes völlig verwischt; Macbeth ist der Mann, mit seinem Gewissen fertig zu werden; und wenn ihm später „grause Träume“ den Schlaf rauben und er „auf der Marterbank des Denkens in steter wilder Qual liegt“, so beunruhigt ihn nicht das Gewissen, sondern die Furcht vor Banquo; vor seinem Gewissen hat Macbeth Ruhe. Vom dritten Aufzuge an hat man von Macbeth nicht mehr den Eindruck einer vernichteten sittlichen Natur; vielmehr wird nun das Gefühl der Vergeltung (der Nemesis) vorwiegend: Herrschgier hat aus Macbeth den Verbrecher gemacht. Aber er vermag die errungene Herrschaft nicht zu genießen, da die Angst vor Banquo und die stete Rücksicht auf den mächtigen Than ihm den Besitz vergällt und ein sicheres Ausruhen auf dem Erworbenen verhindert. So tötet er Banquo; aber Fleance entkommt. Dann muß Macbeth durch die Hexen erfahren, daß Banquos Geschlecht eine große Zukunft hat, er selbst aber seine Krone mit ins Grab nehmen wird. Später noch kommt es ihm zum Bewußtsein, daß ihm Ehre, Liebe, Gehorsam, Freunde, also alles das fehlt, was die Herrschaft wertvoll macht. Ja, er wendet sich dem Leben ab (V, 3). So ist also das Gesamtergebnis seines verbrecherischen Handelns — vollkommener Mißerfolg. Er hat aus untilgbarer Herrschgier sein Herz befleckt, seinen Frieden vergiftet, sein unsterblich Kleinod dem Feinde des Menschenstammes hingeworfen (III, 1); das aber, was er erreichen wollte, hat er nicht erreicht. Ein unendlich großes Opfer — für wenig oder nichts; das ist die Vergeltung, von der Macbeth getroffen wird.

Indes muß vor einem Mißverständnis gewarnt werden, unter dem die Gesamtauffassung des „Macbeth“ schwer leiden würde. Die Herausarbeitung einer tragischen Idee, oder wenn man lieber will, die Erregung tragischer Empfindungen ist nicht der entscheidende Gesichtspunkt, unter dem Shakespeare seinen Stoff erfaßt und organisiert hat. Das, was Shakespeare in erster Linie, ja, fast möchte man behaupten, ausschließlich interessiert hat, ist die Ausgestaltung psychologisch und charakterologisch bedeutender Situationen, solcher Situationen, in denen sich Macbeths Charakter in bedeutender dramatischer Handlung entwickelt und darstellt. Die Wahrheit dieser Behauptung erhellt aus einer Überschau über die Fülle der „Auslebeszenen“ in „Macbeth“, besonders wenn man mit der Tragödie ihre Quelle vergleicht.

Das Verhältnis der Tragödie zu ihrer Quelle. Vergl. Simrock: „die Quellen des Shakespeare“ und die Übersetzung der deutschen Shakespearegesellschaft (Einleitung von F. A. Leo). Der Stoff der Tragödie ist aus Holinshed's history of Scotland entnommen. — Die

Chronik berichtet sehr ausführlich von den Empörungen, mit denen Duncans Regierung angefüllt war, weil er sich in der Bestrafung der Unruhstifter lässig zeigte. Zum Oberbefehlshaber aller Rebellen warf sich Macdonald auf. Er schlug das Heer König Duncans und versetzte dadurch den nur wenig kriegserfahrenen König in die größte Furcht. In einer Versammlung der Edlen, die Duncan einberufen hatte, tadelte Macbeth die übermäßige Langmut des Königs bei Bestrafung von Verbrechern, versprach dann aber, gemeinsam mit Banquo die Aufrührer vernichten zu wollen. In der Tat wurde Macdonald geschlagen; als er sich verloren sah, tötete er sich selbst, „Die von den westlichen Inseln“, die Macdonald unterstützt hatten, strafte Macbeth um große Summen Geldes. So wurde durch Macbeth Recht und Gerechtigkeit in den alten, gewohnten Lauf hergestellt. — Unmittelbar darauf landete Sueno, König von Norwegen, mit einer mächtigen Armee in Fife; in einer langen und blutigen Schlacht schlug er König Duncan, der sich selbst an die Spitze eines Heeres gestellt hatte. Duncan floh in das Schloß von Bertha und wurde hier von Sueno eingeschlossen. Indes gelang es dem König, seine Feinde durch trügerische Unterhandlungen sorglos zu machen. Die sorglos Gemachten überfiel dann Macbeth, der nicht mit eingeschlossen war, und rieb sie fast vollständig auf. Sueno entkam mit einem einzigen Schiff, den Tag verwünschend, der ihn zu der Abenteuerfahrt nach Schottland verleitet hatte.

Die drei nach der Darstellung der Chronik durch Zwischenräume getrennten Kriegszüge hat Shakespeare geschickt in eine einzige zusammenhängende Folge von Begebenheiten zusammengezogen und sie unmittelbar vor den Beginn der Handlung verlegt. Wir gewinnen Kunde von den Ereignissen durch eine dramatisch belebte Botschaftsszene, die Macbeths kriegerische Kraft scharf beleuchtet. Dieser Szene, die exponierenden Charakter hat, schickt indes der Dichter die erste Hexenszene voraus, die die eigentliche dramatische Handlung dramatisch ankündigt.

Für die Folge der Begebenheiten von der Szene, in der Macbeth und Banquo die Weissagungen der Hexen empfangen, bis zur Ermordung Duncans bot die Chronik dem Dichter alle äußeren Tatsachen; nur daß er die näheren Umstände bei der Ermordung Duncans einem Berichte Holinsheds über die Ermordung des schottischen Königs Duff durch einen seiner Großen entnahm (Ausgabe S. 172 f.). Diesem Berichte verdankt Shakespeare mancherlei: Z. B. gibt bei der Ermordung des Königs Duff die Gemahlin Donwalds — so heißt der Mörder — ihrem Gatten den Weg an, wie er den in ihrem Hause ohne allen Schutz nächtigenden König am leichtesten umbringen könne. Die Ermordung geschieht, nachdem sich die beiden Diener des Königs bei einem Bankett mit Donwald und seiner Gattin völlig berauscht haben. Als der Mord geschehn ist, erdolcht Donwald die beiden Diener, als ob sie des scheußlichen Mordes schuldig seien. Alle anderen Tatsachen sind aus Holinsheds Erzählung von Macbeths Taten entnommen; also: die Erscheinung überirdischer Wesen auf

dem Wege und ihre Weissagungen, die Übertragung der Besitzungen und Ämter des Thans von Cawdor auf Macbeth, Macbeths Erregung durch das Eintreffen der ersten Weissagung, die Ernennung Malcolms zum Nachfolger trotz seiner Jugend, die Anreizung Macbeths durch seine außerordentlich ehrgeizige Frau, die Ermordung des Königs durch Macbeths eigene Hand, Macbeths Krönung in Scone, die Flucht der Söhne Duncans. — Daß mit diesen Tatsachen im einzelnen und noch mehr mit ihrer Folge einem dramatischen Dichter viel gegeben ist, kann man nur dann verkennen, wenn man die zeugende Kraft dramatisch gearteter Tatsachen und Tatsachenfolgen verkennt. Indes konnte nur ein Shakespeare die im Stoffe schlummernden dramatischen Eigenschaften völlig entwickeln. Der epische Bericht der Chronik ist, um mit Aristoteles zu reden, mehr „mit Zeit gemischt“; Shakespeare „dramatisiert den epischen Stoff“, indem er Schlag auf Schlag folgen und so seinen Helden in eine wirbelnde, fortreißende Bewegung geraten läßt. Besonders glücklich ist dabei die Verwertung des Berichts der Chronik über die Ermordung des Königs Duff; der Dichter gewinnt so die versucherische Lage. Ein Meisterzug in dramatischer und charakterologischer Hinsicht ist es, wenn bei Shakespeare Macbeth gleich bei dem Anhören der Hexensprüche bis in die Tiefe seiner Natur erregt wird; in der Quelle halten Macbeth und Banquo die Erscheinung für eine phantastische Täuschung, so daß Banquo im Scherz Macbeth „König von Schottland“ und Macbeth, gleichfalls scherzend, Banquo „den Vater vieler Könige“ nennt. Bei Shakespeare ist alles von Anfang an furchtbarer, tragischer Ernst; er läßt darüber keinen Augenblick Zweifel, daß sein Macbeth ein im höchsten Maße durch hochgespannten Ehrgeiz gefährdeter Charakter ist; man ahnt, durch die Hexensprüche ist eine elementare Gewalt entfesselt, der Macbeth bedingungslos unterworfen ist. Eine glückliche Änderung hat Shakespeare mit den „Zauberinnen“ vorgenommen, die er in seiner Quelle vorfand; er macht sie zu Hexen, zu planmäßig gegen Macbeth handelnden dämonischen Wesen und gewinnt so eine dämonische Gegenhandlung. —

Die Eigenart Shakespearescher Dichtweise erkennt man, wenn man beachtet, wie der Dichter seine Wirkungen um einzelne bedeutende Momente sammelt; solche Momente sind: die Begegnung der beiden Feldherren mit den Hexen, die Ernennung Malcolms zum Thronfolger, das Eintreffen der Nachricht von Duncans Ankunft in Inverneß, der Eintritt des Königs in Macbeths Schloß, die Augenblicke vor der Ermordung und nach der Ermordung des Königs. Diese Momente sind mit großer Kunst herausgetrieben; sie bezeichnen scharf die einzelnen Schritte der Handlung: sie entfalten das innere Wesen der Handelnden. Indem Shakespeare so eine Reihe fruchtbarer Momente dramatisch ausgestaltet, gewinnt er die großen „Auslebeszenen“ mit ihren konzentrierten Wirkungen, mit ihrem günstigen Zeitmaß; die Wirkungen sind darum konzentriert, weil es sich in den Auslebeszenen vor allem darum handelt, die Wirkungen einer einzigen ganz bestimmten Situation oder Begebenheit auf die Hauptpersonen darzustellen;

das Zeitmaß ist darum günstig, weil der Dichter so lange in derselben Grundsituation stehn bleibt, bis er ihre Wirkungen in die Tiefe der Seelen hinein dargestellt hat. Anderseits gibt die Heftigkeit der seelischen Bewegungen den Szenen den Charakter echt dramatischer Szenen.

Für die Ermordung Banquos (III. Aufzug) gibt die Quelle den doppelten Grund, den Shakespeare wirksam sein läßt: Macbeths Angst vor einer ihn treffenden Gewalttat und seinen Ingrimm über die Banquo gewordene Verheißung. Gleichfalls aus der Quelle entnahm der Dichter, daß Macbeth zwei Mörder dingte. Endlich ist auch Fleances glückliches Entkommen quellenmäßig. Die Quelle bot also dem Dichter das Motiv zur Darstellung von Macbeths Seelenzustand vor Banquos Ermordung, ferner das Motiv für die Überredungs- und für die Überfallsszene. Dagegen ist die gewaltigste Szene aus der ganzen Szenenfolge, die Bankettszene, der freigestaltenden Schöpferkraft des Dichters zuzurechnen. Aber nicht nur in der Erfindung von Motiven und in der Ausgestaltung einzelner in der Quelle gegebenen Motive zeigt sich Shakespeares Größe. Sie bewährt sich vor allem darin, daß er in der Reihe dramatischer Zustandsbilder ein großes Thema, die Entwicklung von Macbeths Charakter, durchführt. Auf diese Weise gewinnt der Verlauf der Handlung Einheitlichkeit und einen energischen Zug. So gestaltet sich der interessante Bewegungsrhythmus, der Wechsel von Hebungen und Senkungen in Macbeths Kraft und Kraftgefühl.

Im IV. Aufzuge ist Shakespeare für die erste große Szene seiner Quelle nur wenig verpflichtet; viel mehr hingegen für die zweite Hauptszene des Aufzugs, Sz. 3. Für die erste Szene bot ihm die Quelle die Angabe, eine bestimmte Hexe habe Macbeth gesagt, daß er nie getötet werden würde von einem Manne, der vom Weibe geboren sei, noch auch besiegt werden könne, ehe der Wald von Birnam zum Schlosse Dunsinane gekommen wäre. Aus dieser dürftigen Notiz heraus gestaltete Shakespeare das phantastisch-anschauliche, hochdramatische Gebilde seiner ersten Szene. Am größten ist Shakespeares Abhängigkeit von seiner Quelle in der 3. Szene, da er ihr nicht nur das Hauptmotiv des ersten Szenenteils, Macduffs Prüfung durch den sich verstellenden Malcolm, sondern auch die Dialoggedanken in diesem Teile verdankt. Hingegen kommt das Motiv des zweiten Szenenteils (Macduff erhält Kunde von der Ermordung der Seinen) ganz auf Rechnung des Dichters; mithin auch die packende Gewalt und Naturwahrheit, mit der die Wirkung der Nachricht auf Macduff dargestellt wird. —

Daß der Gang der Haupthandlung im V. Aufzuge dem Bericht der Chronik entstammt, ist bekannt. Aber doch ist das dichterische Verdienst Shakespeares hier groß. Vor allem hat er wieder Szenen geschaffen, in denen sich sein Held noch einmal ausleben kann, ehe er fällt; ihm verdanken wir das ganze Charaktergemälde des letzten Aufzugs; vor allem die Ausgestaltung des Momentes, in dem Macbeth, der Stütze der Weissagungen beraubt, ganz durch eigene Kraft sich aufrecht hält. —

Freie Erfindung des Dichters ist die erste Szene mit ihrer höchst eigenartigen Darstellung der Katastrophe der Lady Macbeth.

Überschauen wir das Verhältnis Shakespeares zu seiner Quelle im Ganzen, so tritt deutlich heraus, daß Shakespeare nicht sowohl durch den interessanten Tatsachenverlauf an sich zur dramatischen Bearbeitung gereizt wurde als vielmehr durch die Möglichkeit, die ihm der Stoff bot, außergewöhnliche Tatsachen aus außergewöhnlichen Charakteren herzuleiten oder, noch richtiger gesagt, bedeutsame Charaktere in bedeutsamen dramatischen Situationen darzustellen. Das charakterologische Interesse ist bei Shakespeares Stoffauswahl und Stoffgestaltung maßgebend.

Gotthold Ephraim Lessing.



Hamburgische Dramaturgie.

Literatur: Cosack: Materialien zu G. E. L.s Hamb. Dramat. Paderborn 1876. Schröter und Thiele: L.s Hamb. Dramat. erläutert. Halle 1877. Vollmann: Anm. zu L.s Hamb. Dramat. Berlin 1874. Zürn: Die Lektüre der Hamb. Dramat. L.s in der Oberprima. Progr., Rastatt 1884.

Didaktische Vorbemerkungen. Es sind zwei Bedenken, die sich gegen die schulmäßige Behandlung der Hamburgischen Dramaturgie geltend machen lassen: 1. Die überwiegende Mehrzahl der von Lessing besprochenen Dramen ist dem Schüler nicht bekannt. Eine Lektüre derselben aber würde, wenn an nichts anderem, am Zeitmangel scheitern. 2. Eine Reihe einzelner Bemerkungen wie allgemeiner Sätze Lessings kann vor der Kritik nicht mehr bestehn. Aber weder dieses noch jenes Bedenken kann die Schullektüre der H. Dr. hindern. Jenes nicht wegen der Eigenart der Lessingschen Kritik; dieses nicht, weil die Hamburgische Dramaturgie als ein historisches Denkmal zu behandeln ist. Die Eigenart der Lessingschen Kritik bringt es mit sich, daß die behandelten Dramen nicht sowohl als Ganze, sondern vielmehr den einzelnen Teilen nach Gegenstand der Lessingschen Kritik und Ansatzpunkte für seine allgemeinen dramaturgischen Betrachtungen sind. Meist wird ein sorgfältiges Herauslösen der behandelten Partien auch ohne weitschichtige Inhaltsangaben die Möglichkeit sachgemäßer Nach- und Durchprüfung gewähren. Der Standpunkt aber, von dem aus die Lektüre der Hamburgischen Dramaturgie schulmäßig betrieben werden kann, würde dann meines Erachtens völlig falsch festgelegt, wenn man aus ihr in erster Linie einen ästhetischen Kanon, vielleicht ein System ästhetischer Sätze gewinnen wollte. Man würde die Dramaturgie dann so unlessingisch als möglich anfassen; Lessings Kritik beugt sich mit Ehrerbietung vor dem schaffenden Dichtergenie und will nicht auf dem Wege der Spekulation ewiggültige Gesetze, sondern auf dem Wege der Abstraktion von vorhandenen Dichtungen Regeln des Urteils gewinnen, die aber jederzeit durch neue Schöpfungen des Genies geändert oder umgestoßen werden können. Unsere Zeit aber, die vor allem in den Dichtungen der Klassiker und Kleists, aber auch in den Dichtungen des seit Lessings Zeit immer gründlicher gewürdigten Shakespeare eine Fülle von schöpferischen Hervorbringungen

besitzt, hat allen Grund, Lessings Sätze von neuem zu prüfen. Ein anderes kommt hinzu. Lessing ist eine durch und durch polemische Natur; er ist in die literarischen, philosophischen und ästhetischen Kämpfe seiner Zeit als Streiter, ja als Rufer im Streit tief verstrickt. Seine Urteile werden also unausbleiblich trotz seines strengen Wahrheitssinnes und seiner strengen Wissenschaftlichkeit unter der Einseitigkeit leiden, die bei kräftigem Streit unvermeidlich ist. Ich erinnere nur an seine Stellungnahme zu Voltaire. Das Zeitalter der Aufklärung ist ferner sehr wenig geneigt, die Dinge geschichtlich und besonders entwicklungsgeschichtlich anzusehn; auch hierin ist Lessing, so sehr er über die gemeine Aufklärung emporragt, ein Sohn seiner Zeit. Summa: Die Hamburgische Dramaturgie ist literargeschichtlich, d. h. als eines der größten Schriftwerke der klassischen Periode unserer Literatur, zu behandeln. Wenn man sie im Zusammenhang mit der Periode, in die sie fällt, behandelt, wird man einerseits ihrer Größe gerecht, anderseits mindert man ihr Ansehn nicht, obwohl man ihre Ergebnisse zum Teil nicht mehr annimmt.

Die erste Hauptaufgabe der Schule an der Hamb. Dramat. ist das Verständnis des Gelesenen, eine Aufgabe, die bei Lessings großer Gedankenschärfe nicht gering ist: an diese Aufgabe schließt sich naturgemäß die exakte Darstellung des Gelesenen an. Eine zweite Hauptaufgabe ist die Verknüpfung der einzelnen Ausführungen zu kleinen Gedankenganzen. Eine dritte Aufgabe ist die Beobachtung der kritischen Methode Lessings, eine vierte das Studium seiner Sprache. Endlich versäume man nicht, das Gelesene auch charakterologisch zu verwerten, indem man auf die Eigenart des Menschen Lessing schließen läßt.

1.—5. Stück.

(Olint und Sophronia).

Der häuslichen Lektüre der fünf ersten Stücke, innerhalb deren mit dem Urteil über die Darstellung der zweite Abschnitt beginnt, hat eine tunlichst kurze Behandlung des Cronegkschen Stücks vorauszugehn, bei der nur diejenigen Partien ausführlicher dargestellt werden müssen, auf die sich Lessings Kritik bezieht: Die Handlung spielt in der Zeit, in der Gottfried von Bouillon mit dem Heere der Kreuzfahrer vor Jerusalem lagert. Der Ort der Handlung ist der Platz vor der Moschee und dem Palaste des Königs. Evander, der Vater Olints, ist vor der Moschee angekommen, „von unbekannter Macht, vom heil'gen Zug gerührt", um hier über Jerusalems Geschick zu weinen und Gott um Vernichtung der Ungläubigen zu bitten. Er sieht seinen Sohn unerwartet aus der Moschee kommen und wird von dem Argwohn ergriffen, sein Sohn, der am Hofe Aladins, des Königs von Jerusalem, als tapferer Feldherr und Lebensretter des Königs hoch geehrt wird, könne durch den Glanz des Hofes vom christlichen Glauben, zu dem er sich gleich seinem Vater, wenn auch im Geheimen, bekennt, abtrünnig gemacht sein. Olint aber hat eben einen Tatbeweis seines Christentums erbracht, indem er ein Bild des Herrn am Kreuz aus der Moschee entführte, das Ismenor, ein mohammedanischer Priester, aus der Kirche der

Christen gerissen und in der Moschee hatte verwahren lassen, weil er Jerusalem uneinnehmbar glaubte, solange dies Bild in der Moschee verblieb. In die Freude des Vaters mischt sich alsbald die Furcht davor, sein Sohn könne als der Räuber des Bilds entdeckt werden. Olint seinerseits ist zum Tode bereit („Laß mich durch meinen Tod die Märtrerkron' erwerben!"). Der Vater argwöhnt hinter dieser Leidenslust Schwermut, hervorgerufen durch unglückliche Liebe zu der heidnischen Heldin Clorinde. Olint gesteht dem Vater, daß „ein anderer Trieb" ihm Sorgen mache; die Liebe zu Sophronia, einer christlichen Jungfrau. Seine Liebe bekennt er mit den Worten: „Ich liebe sie, doch so, wie sich mit reinen Trieben in einer bessern Welt entbundne Seelen lieben". In der nun folgenden Szene erfährt Aladin den Raub des Bildes. Aufgestachelt durch Ismenor, der das ganze Volk der Christen sterben lassen will, schwört Aladin dem Täter den Tod und entsendet Olint, den Täter aufzusuchen; ja, wenn der Frevler unentdeckt bleibt, „so soll der Christen Volk ganz ausgerottet sein". Es folgt nun wieder eine Bekenntnisszene: Clorinde gesteht ihrer Vertrauten ihre Liebe zu Olint, für dessen erhabenen Heldensinn sie voll Bewunderung ist. Im Kampfe zwischen ihrem „allzu zärtlichen" Herzen und ihrem Stolz siegt das Herz, und sie beschließt, dem Geliebten ihre Liebe zu entdecken. Der II. Aufzug, der auf demselben Schauplatze spielt, wird wieder mit einem großen Bekenntnis eröffnet: Sophronia gesteht ihrer Freundin, daß sie sich, um das Christenvolk zu retten, dem Sultan selbst als Täterin anzeigen will. Der Gedanke an den Tod wiegt ihr nicht sonderlich schwer („Wie leicht sind Schmach und Banden, wie leicht ist aller Schmerz des Todes überstanden!"); sie lebt bereits, von der Welt abgelöst, in der Welt „der ewigen Harmonie"; sie ist selig in Hoffnung. Tapfer bekennt sie sich denn auch vor Aladin zur Tat; mit den an die Wache gerichteten Worten: „O sieh' hierbei, wie leicht, wie süß der Tod den wahren Christen sei!" — Als Olint von der Entdeckung des Täters hört, ist er entschlossen, sich selbst als den wahren Täter zu bekennen. Dann erfährt er, daß Sophronia sich für die Christen opfern will, und preist ihr hohes Heldentum. Im III. Aufzuge wird Sophronia vor Aladin geführt. „Man kann", sagt Ismenor von der Kommenden, „den Stolz aus ihren Schritten sehen; sie scheint zu Thron und Sieg und nicht zum Tod zu gehn." Jetzt bekennt sich nun Olint als Täter. Sophronia aber bleibt bei ihrem früheren Bekenntnis („Olint, so willst du mir die Märtrerkrone rauben?"); so drängen sich beide zum Tode. Da gesteht denn Olint der Sophronia die lange verborgene Liebe ein und bittet sie bei dieser Liebe, die Welt noch länger zu schmücken. Sophronia aber fleht ihn eben bei dieser Liebe an, ihr die Märtrerkrone nicht zu rauben; sie verheißt ihm als seliger Geist ihn zu umschweben; „voll Freude", so sagt sie, „wenn dein Herz durch tugendhafte Triebe sich stets vollkommner macht, stets würd'ger meiner Liebe." Als eben Ismenor den „unglücklich edlen Streit" abbricht, erscheint Clorinde. Sie tadelt Olint nicht, weil er Christ geworden ist; aber sie reizt ihn, durch den Hinweis auf zu erwartende Macht und Liebe das Leben nicht von sich zu werfen. Als er der unbestimmten Lockung widersteht, gesteht sie ihm — also wieder eine Bekenntnisszene! — ihre Liebe. Als er schweigt, bricht sie in die Worte aus: „Du schweigst — Entschließe dich, und wenn du zweifeln kannst, so zittre!" Als ihr dann Olint seinerseits seine Liebe zu Sophronia bekennt, da läßt sie ihrer „Wut" die Zügel frei („Verschmähter Liebe Wut kann nicht besänftigt sein und fordert Rach' und Blut"). Sie will Sophronia mit eigner Hand töten und ihr „das falsche Herz aus der durchbohrten Brust" reißen. Von sich selbst sagt sie: „Kein Löwe, der nach Blut in öden Wüsten brüllet, kein Tiger, der den Wald

mit Tod und Schrecken füllet, gleicht mir an Zorn und Wut". Im IV. Aufzuge sucht Aladin den noch immer geliebten Olint der Sache der Christen abtrünnig zu machen; dabei verwendet er den Kunstgriff, Olint einzureden, daß Sophronia bereits abgefallen sei. Allein Olint bleibt fest; doch schmerzt es ihn tief, daß er nie mit der abtrünnigen Sophronia im himmlischen Leben vereint sein kann. Die nächste Szenenfolge bringt eine entscheidende Szene zwischen Sophronia und Clorinde. Clorinde ist entschlossen, Sophronia mit scharfem Stahl zu durchbohren. Da tritt aber ein entscheidender Gesinnungswechsel ein: Sophronia betet zu Gott für die Todfeindin, die ihr das Leben nehmen will; dies Gebet, dem edle Worte Sophronias vorausgehen und nachfolgen, stimmt Clorinden völlig um. Sie schämt sich ihrer Wut und wünscht: „O möcht' ich doch den Gott, den du verehrest, kennen! Ach, darf ich ihn auch mein — darf ich ihn Vater nennen?" Die Folge des Gesinnungswechsels ist Clorindens Entschluß, die Liebenden zu retten. Sie segnet sie mit den Worten: „Sei glücklich, edles Paar! Gott selbst hat euch verbunden. Die Tugend hat gesiegt, mein Zorn ist überwunden". — Hier bricht Cronegks Arbeit ab.

Nachdem in dieser oder ähnlicher Weise der Schüler mit Cronegks Tragödie bekannt gemacht ist, kann Stück 1—5 zur häuslichen Lektüre aufgegeben werden, als deren zu erwartendes Ergebnis dem Schüler etwa zu bezeichnen wäre: Die sachliche Gliederung des Ganzen und der Inhalt der einzelnen Teilabschnitte. Will man der Selbsttätigkeit des Schülers noch mehr überlassen, so stelle man ihm noch eine oder mehrere einzelne Aufgaben, wie sie sich aus dem folgenden leicht gewinnen lassen.

Gemeinsame Arbeit des Lehrers und der Schüler in der Klasse verlangt zunächst die Untersuchung Lessings über das Verhältnis der Tragödie zu ihrer Quelle.[1]) Vor der Berichterstattung des Lehrers über die Episode beim Tasso mag der Schüler die Punkte bezeichnen, auf die es bei diesem Bericht besonders ankommt (Charaktere des Olint und der Sophronia, die Beweggründe ihres Handelns, ihr inneres Verhalten gegenüber dem drohenden Tode; der Gang der Handlung; vor allem der Abschluß derselben).

Bei Tasso (Befreites Jerus. II. Gesang, Str. 1 f.) hat Ismen, der Christentum und Islam „nach Gefallen zu bösem Zweck" vermengt, dem König angeraten, ein Bild der Maria zu rauben und in den Tempel zu stellen, um so Zions Mauer unüberwindlich zu machen. Der Raub wird entdeckt. Man weiß nicht, „ob, was hier vorgegangen, durch Menschenkunst, durch Wunderkraft geschehn"; die Frommen glauben, der Himmel selbst habe mit einer Wundertat eingegriffen. Als der Täter nicht entdeckt wird, flammt Zorn und „ungeheure Wut" im König empor: mit der Verräter gesamter Schar soll auch der verborgene Täter sterben. Da beschließt Sophronia, ein Mädchen „von hohem Reiz" und „königlichem Geist", die Retterin der Christen zu werden, die von der Angst vor dem nahenden Verderben gleichsam gebannt sind. Zwar bekämpft „die jungfräuliche Scham" den heldenmütigen Entschluß, doch siegt bald der Heldenmut.

---

[1]) Es kann auch einem Schüler als häusliche Aufgabe gestellt werden, den Inhalt der Episode in knapper Darstellung so anzugeben, daß die Vergleichung der Tragödie mit ihrer Quelle möglich ist.

Sie zeigt sich selbst dem Könige an, der in heftigstem Zorn ergrimmt, nachdem ihn zuerst ihr königlicher, offener Blick getroffen hatte. Kaum hat Olint, der im Geheimen Sophronia liebt, das Geschehene gehört, als er die Tat für sich in Anspruch nimmt. Nun entwickelt sich eine Szene, von der Tasso sagt: „O großes Schauspiel, wo in offner Schranke sich treue Lieb und hohe Tugend mißt!" Ergrimmt darüber, daß die beiden die Marter höhnen, entscheidet der König: „Man glaube beiden!" und alsbald werden beide Rücken gegen Rücken, so daß „der Blick des Blickes entbehrt", an einen Pfahl gebunden, um gemeinsam den Feuertod zu erleiden. Der Jüngling klagt, daß solche Bande und solche Glut statt der Bande und der Glut der Liebe sie verbinden soll, doch ist er dessen froh, daß er wenigstens „des Scheiterhaufens Mitgenoß" sein darf. Sophronia aber lenkt Olints Gedanken himmelwärts und mahnt ihn an den reichen Lohn der Frommen. „Ihm dulde du", fährt sie dann fort, „und lieblich sei'n die Plagen, und trachte froh nach seiner Herrlichkeit". Im Augenblick der höchsten Not, als der König sich weggewandt hat, um nicht vom Mitleid sanfter gestimmt zu werden, erscheint Clorinde. Sie erblickt die beiden Todgeweihten, von denen Olint, im Schmerz um Sophronia befangen, bangt, während die Jungfrau vor dem Tode bereits „dem Erdgewimmel" entflohen scheint. Clorinde wird tief gerührt von dem, was sie sieht; besonders scheint ihr, „die nicht klagt, zu beklagen". Nachdem sie die Anklage gegen die beiden erfahren hat, ist sie von beider Unschuld überzeugt, befiehlt die Unterbrechung des Strafvollzugs und eilt zum Könige. Von diesem erbittet sie sich als Lohn für die dem Könige im Kampfe mit den Christen zu leistenden Dienste — die beiden zum Tode Verurteilten. Das Verschwinden des Bildes erklärt sie für eine Wundertat Mohammeds, der die Gläubigen so habe lehren wollen, seinen Tempel nicht mit „fremdem Wahn" zu entweihn. Der Fürbitterin zuliebe gibt der König die beiden frei; sie gehen „vom Pfahl zur Hochzeit"; indes müssen sie in die Verbannung, weil den König „so große Heldenkraft" in seiner Nähe ängstigt.

Die Aufgabe, die sich Cronegk diesem Stoff gegenüber gesteckt hatte, war mit Lessings Ausdruck, „eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen". Für dieses Umschaffen der epischen Erzählung in ein Drama faßt Lessing besonders zwei dichterische Tätigkeiten ins Auge, 1. das Erdenken neuer Verwicklungen, 2. die Darstellung der Empfindungen, Affekte, Leidenschaften; jenes ist die Tätigkeit der erfindenden Phantasie, dieses die Tätigkeit der darstellenden, veranschaulichenden Kunst. An sich sind diese Tätigkeiten leicht; doch tut sich an dem Wie derselben die Kluft zwischen dem Genie und dem witzigen Kopf auf. Nur das Genie vermag zunächst neue Verwicklungen zu erfinden, ohne das vorhandene Interesse zu schwächen und ohne der Wahrscheinlichkeit Eintrag zu tun. Lessing spricht hier allgemein, aber doch so, daß er Cronegks Verfahren im Auge hat. Neue, von Cronegk erfundene Verwicklungen sind z. B., daß Olint die Tat wirklich vollbracht hat, daß Olint im Dienste Aladins steht, daß Clorinde Olinten liebt. Der Schüler kann diese „Verwickelungen" ebenso leicht finden als sie nach den beiden Gesichtspunkten beurteilen, ob sie das vorhandene Interesse schwächen und der Wahrscheinlichkeit Eintrag zu tun. Die erste Verwicklung z. B. schwächt das Interesse an der Tat und dem Charakter Olints, weil sein Eintreten für Sophronia nun nicht mehr eine

freie Tat der Liebe, sondern einfach notwendig ist. Gegen die Wahrscheinlichkeit aber sündigt Cronegk, wenn er den Christen Olint in ein nahes persönliches Verhältnis zu Aladin bringt. — Bei der Darstellung der Leidenschaften bekundet sich das Genie, indem es nicht sowohl vorhandene Leidenschaften beschreibt, als vielmehr vor den Augen des Zuschauers Leidenschaften entstehen und „ohne Sprung“, „in einer illusorischen Stetigkeit“ sich entwickeln läßt. Der Grund für diese Forderung liegt darin, daß nur so der Zuschauer zur Sympathie gezwungen werden kann. Gegen diese Forderung hat Cronegk, man möchte sagen, grundsätzlich, gefehlt. Die von ihm dargestellten Leidenschaften sind meist fertige, nicht werdende Zuständlichkeiten des Seelenlebens; so Sophronias leidenschaftliches Verlangen nach Martyrium, so Olints und Clorindens Liebe. Lebhaftere Seelenbewegungen finden sich bei Clorinde, und zwar haben sie hier die Form des plötzlichen, sprunghaften Gesinnungswechsels. Über die psychologische Möglichkeit dieser Wandlungen siehe unten! Die Art, wie jene ruhenden Zustände dargestellt werden, kann man wohl ein „Beschreiben“ nennen, da der Zuschauer von ihnen erfährt, indem die handelnden Personen ihren Vertrauten von ihnen erzählen. — Besonders zu betonen ist bei diesen ersten Lessingschen Ausführungen, was Lessing über das Genie und die Eigenart seines Schaffens sagt. Durch die ganze Hamb. Dramaturgie ziehen sich Äußerungen über das Genie, und das Verhältnis, das sich Lessing als Kritiker zum schaffenden Genie gibt, ist für den Kritiker Lessing im hohen Maße bezeichnend. Hier charakterisiert Lessing das Genie 1. durch sein Können, 2. durch den Gegensatz zu dem „bloß witzigen Kopf“, 3. durch die Bemerkungen über die Art seines Schaffens. (Das Genie kann das, was zur Umformung einer Erzählung in ein Drama erforderlich ist, „ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären“). Es handelt sich hier nicht um eine Definition vom Wesen des dichterischen Genies, wohl aber bringt Lessing einige wesentliche Merkmale bei: Das Genie schädigt nicht durch neue Erfindungen das bereits vorhandene Interesse, es erfindet zweckmäßig. Seine neuen Erfindungen laufen nicht gegen die Wahrscheinlichkeit, es hat ein sicheres Gefühl für das nach dem Gesetz des zureichenden Grundes Mögliche. Es versetzt sich aus dem Gesichtspunkt des Erzählers in den wahren Standpunkt einer jeden Person, es besitzt die Fähigkeit der Selbstverwandlung in die handelnden Personen. Es besitzt die Kunst, naturwahre Leidenschaften sich entwickeln zu lassen. Summa: Es handelt mit vollkommener Zweckmäßigkeit, aber (und das ist wohl zu merken) ohne verstandesmäßiges Bewußtsein von den Zwecken und der Zweckmäßigkeit seines Handelns. Mithin ist die Regel wertlos für das Genie.

Die Änderungen Cronegks: Die erste Veränderung ist wesentlich; sie ist eine Veränderung des Endzwecks der Darstellung: Tasso will die Stärke der Liebe, Cronegk die Stärke des religiösen Glaubens schildern. Er will, mit Lessing zu reden, den Triumph der Liebe in den

Triumph des Glaubens veredeln. Bei Tasso tritt mit aller Schärfe die Tat Olints ins Licht, diese Tat einer bis in den Tod getreuen Liebe, die sich der Todesgemeinschaft freut, da sie sich der Lebensgemeinschaft nicht freuen kann. Dies ganze Motiv fällt bei Cronegk weg, da sein Olint ja wirklich der Täter ist. Olints Liebe wird erst in späteren Szenen nebenher von Bedeutung, da nämlich, wo Olint sich weigert, ohne Sophronia zu leben. (Olint: „Dein Tod entseelt auch mich"). Bei Tasso macht die Liebe Olint stark, sein Leben in freier Tat hinzugeben, bei Cronegk hindert sie ihn nur, sein verwirktes Leben als Geschenk der opferbereiten Sophronia hinzunehmen. — Der Beweggrund, der Olint veranlaßt hat, das Bild zu rauben, ist religiöser Art („Wer kann gelassen sein und die Tyrannen sehn ein göttlich Bild entweihn?"). Nach der Tat ist Olint bereit „für Gott und Vaterland" zu sterben. Und zwar lehrt ihn sein Gott, „dem Tod gelassen Trotz zu bieten"; er will für den, der für ihn starb, bereitwillig sterben und so die Märtyrerkrone erringen. Diese Stimmung regiert ihn. Noch mehr aber verlangt Sophronia nach dem Märtyrertode. Zwar will sie nicht sterben, um zu sterben, ihr Tod soll vielmehr die Christen retten; aber ihr ganzes Stimmungsleben wird beherrscht von dem Hochgefühl, den Märtyrertod erleiden zu dürfen. Daher begehrt sie den Tod auch dann noch, als Olint sich zu seiner Tat bekannt hat. Bei seiner Liebe zu ihr fleht sie ihn an, ihr die Märtyrerkrone nicht zu „rauben" (s. u.). Also: Die in Cronegks Stück am stärksten wirksame Kraft ist wirklich nicht die Liebe, sondern „die Religion".

Hat sonach Lessing mit seiner Bemerkung über die Veränderung der Grundgesinnung der handelnden Personen recht, so fragt sich nun, ob Cronegk durch diese Veränderung das, „was bei dem Tasso so simpel und natürlich ist, so wahr und menschlich ist", über alles Maß hinaus „verwickelt" und „romanenhaft", „wunderbar" und „himmlisch" gemacht hat. „Simpel" — „verwickelt" ist das erste Gegensatzpaar. Verwickelt ist namentlich das Empfindungsleben der Personen. „Romanenhaft" ist namentlich die Behandlung der Clorinde; während bei Tasso Mitleid mit den nach ihrem Gefühl unschuldig Verurteilten der Beweggrund ihres Handelns ist, hat Cronegk (s. o.) ihr Verhalten durch ihre Liebe zu Olint bestimmt sein lassen. Über den Vorwurf, Cronegk habe das, was bei Tasso „wahr" sei, ins „Wunderbare" verkehrt, siehe unten! Daß endlich das ganze Stück aus der Sphäre des Menschlichen ins Himmlische entrückt sein soll, gilt namentlich von den Reden der Sophronia, deren Gedanken mit der Erde fertig und fast nur noch mit dem Himmel beschäftigt sind.

Übrigens mag noch bemerkt sein, daß ein Teil der von Lessing bezeichneten Veränderungen sich nicht nur, ja nicht einmal in erster Linie aus der „frommen Verbesserung" erklärt: so ist z. B. die „verwickelte" und die „romanenhafte" Gestalt des Cronegkschen Stücks eine Folge der Umwandlung des epischen Stoffs in ein Drama.

Im einzelnen tadelt Lessing zunächst, daß Cronegk aus dem

Zauberer Ismen, der Christentum und Islam nach Gefallen vermischt, einen mohammedanischen Priester gemacht habe, von dem der Rat, das Bild in der Moschee aufzustellen, nicht herrühren könne, da der Islam keine Bilder in der Moschee dulde. Daß Cronegk aus Unwissenheit die Änderung vorgenommen habe, wie Lessing meint, ist indes nicht anzunehmen, da Clorinde bei Tasso es ausdrücklich ausspricht: „Nimmer darf in unsern Tempelmauern ein Götterbild, geschweig' ein fremdes, dauern" (Str. 50; s. auch Str. 51). Vielmehr ist die Änderung wohl die Folge von Cronegks Parteistellung gegen den Islam; er glaubte einem mohammedanischen Priester Gleichgültigkeit gegen die Forderung seiner Religion zutrauen zu dürfen; entschuldigt wird Cronegk einigermaßen dadurch, daß bei Tasso der König, der Herrscher der Gläubigen, unbedenklich das Bild in der Moschee unterbringt. Die Frage Lessings: „Warum macht Cronegk aus diesem Zauberer einen mohammedanischen Priester?" beantwortet sich dahin: Er wollte in Ismenor den Typus eines Priesters haben, gegen den sich der Ingrimm der handelnden Personen und der Zuschauer richten konnte (s. unten).

Bei Tasso bleibt es unbestimmt, ob das Marienbild von Menschenhänden entwendet oder durch höhere Macht entfernt ist. Die Christen sehen die Hand Gottes wirksam, der das Bild nicht „von ungeweihten Mauern" wollte umfangen wissen; Clorinde umgekehrt glaubt, von Mohammed selbst rühre das Wunder her, der seinen Tempel von fremdem Wahn reinigen wollte. Bei Cronegk ist Olint der Täter. Und das macht ihm Lessing zum Vorwurf: 1. wegen des Beweggrunds der Tat, 2. wegen der Folgen der Tat. Auf den Beweggrund der Tat kommt Lessing noch einmal etwas später in allgemeinerem Zusammenhang zurück (s. u.). Die Folgen der Tat aber darf Lessing nicht zur Begründung seines Vorwurfs benutzen, denn da Olint von Anfang an bereit ist, sich zu seiner Tat zu bekennen, so kann ihm gar nicht der Gedanke an die schwere Gefahr kommen, in die Aladin die Christen doch nur darum stürzt, weil er den Täter nicht kennt.

Bei Tasso besteht „der vortreffliche Kontrast" zwischen der „lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin" Sophronia und „dem hitzigen, begierigen Jüngling" Olint. Dieser Gegensatz geht nach Lessing bei Cronegk „völlig verloren"; an Stelle des Gegensatzes tritt seiner Meinung nach „die kälteste Einförmigkeit". In der Tat ist die Liebe Olints bei Cronegk von allem sinnlichen Beisatz völlig rein; Olint liebt Sophronia so, „wie sich mit reinen Trieben in einer bessern Welt entbundne Seelen lieben".

Die Verschwendung, die Cronegk in seiner Tragödie mit heldenmütigen Gesinnungen und heldenmütigen Reden treibt, gibt Lessing Veranlassung zu einer bedeutsamen allgemeinen Anmerkung. Den Ausgangspunkt für die allgemeine Betrachtung bildet die Tatsache, daß bei Cronegk nicht nur die Hauptpersonen, sondern auch die Nebenpersonen den Heldenmut der Märtyrer bekunden und zwar nicht einmal,

sondern öfter. Aus der Beobachtung der Wirkungen, die eine solche Verschwendung mit heldenmütigen Gesinnungen auf den Zuschauer ausübt, gewinnt Lessing den Satz, der Dichter, der für heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen wolle, müsse diese Gesinnungen nicht zu oft und nicht an zu vielen Personen darstellen. Die psychologische Begründung dieses Satzes lautet: „Was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern". Die Ursachen dieser Erscheinung (das sei hinzugefügt) sind von zweierlei Art: 1. Bewunderung wird nur durch das Außergewöhnliche erweckt; findet man aber die heldenmütigen Gesinnungen an mehreren Personen des Stücks, so hören sie auf als etwas Außergewöhnliches zu erscheinen, wenigstens solange der Zuschauer in der Welt des Schauspiels festgehalten wird. 2. Die Bewunderung verträgt aber auch ihrem psychologischen Charakter nach nicht, daß sie allzu oft in Anspruch genommen wird; sie ist ihrer Natur nach ein starker Affekt, und daher ermüdet die Seele, die immer wieder zu diesem Affekt aufgereizt wird. Ein anderes Hindernis, das der Erregung der Bewunderung in Olint und Sophronia entgegensteht, ist in dem Satz verborgen: „Was in Ol. u. S. Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken". Bewunderung erweckt nur der Erweis großer Kraft; da nun aber z. B. Sophronia weder den „Willen zum Leben" noch den Schrecken vor dem Tode kämpfend überwinden muß, so hat man bei ihrem Todesmut nicht den Eindruck einer sieghaften Kraft. Es gilt von Sophronia, was Schiller über „das erste Gesetz der tragischen Kunst" sagt: „Ehe wir an die Seelenstärke eines Helden glauben, muß er sich bei uns erst als ein empfindendes Wesen legitimiert haben". Sophronia kennt kein Beben vor den Martern und dem Sterben; sie lebt sozusagen in abstrakter Erhabenheit über dem Leiden. Besonders peinlich wirkt diese Art der Erhabenheit darum, weil sie sich sehr gern und sehr wortreich ausspricht. Der Lessingsche Ausdruck „fromme Bravaden" ist hart, aber gerecht.

Analog dem dichterischen Verfahren Cronegks in Ol. u. S. ist (darauf verweist Lessing) desselben Dichters Verfahren im Codrus. Indes wendet Lessing doch hier seinen Grundgedanken nach einer anderen Seite. Während er an Ol. u. S. nachweist, daß ein mit Heldenmut verschwenderischer Dichter die Bewunderung des Zuschauers für den Heldenmut abschwächt, beweist er am Codrus, daß die Ausstattung mehrerer Personen mit Heldenmut den eigentlichen „Helden" des Stücks um seine bevorzugte Stellung bringt; er wird einer unter anderen, statt einer über anderen zu sein. Die psychologische Begründung dieser Behauptung liegt darin, daß man den Helden zunächst an den Personen des Stücks und nicht an einem abstrakten Durchschnittsmaß des Menschen mißt.

Die erste Anmerkung über das christliche Schauspiel Den Ausgangspunkt für diese allgemeine Betrachtung bildet die Unzulänglichkeit, mit der Cronegk nach Lessing den Raub des Bildes durch Olint begründet. Lessing nennt den Beweggrund, aus dem Olint

sich selbst und (das führte Lessing schon früher aus) sein Volk der Gefahr bloßstellt, einen „nichtswürdigen Aberglauben“. Nun wohl, Olint selbst nennt bei Cronegk den Glauben Ismenors, der durch das Bild die Stadt gegen die Eroberung gefeit glaubt, „Aberglauben“. Anderseits nennt er das Bild ein „göttliches“, ein „wunderbares“, ein „wundervolles“ Bild. Ohne Frage erklärt sich also der Eifer, mit dem Olint das Bild von der „Entweihung“ retten will, aus dem Glauben, daß das Bild der Träger göttlicher Wunderkräfte ist. Im Lichte rationalistischer und protestantischer Anschauung ist dieser Glaube allerdings „ein Aberglaube“. Indes — so wird man Lessing einwerfen — glaubte doch Olint an die Wunderkräfte, und dieser Glaube genügt zur Motivierung der Tat. Bei Tasso erscheint der Christengemeinde das Bild wertvoll genug, daß die Gottheit es durch eine Wundertat rettet. Auf diesen Einwand entgegnet Lessing, es entschuldige den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben habe, die in diesem Aberglauben befangen waren; der gute Schriftsteller habe immer „die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes“ im Auge und schreibe nur, was diesen gefallen, diese rühren könne. Selbst der zum Pöbel sich herablassende Dichter lasse sich nur darum zu dem Pöbel herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern, nicht aber, um ihn in seinen Vorurteilen und seiner unedlen Denkungsart zu bestärken.

Machen wir hier halt, denn wir stehen hier an einer Schranke der Ästhetik Lessings. In dieser Anschauung spricht — der Schüler der Aufklärung. Um das deutlich zu sehn, überlege man, ob uns jenes Handeln Olints mißfallen würde. Mir scheint, nicht. Und zwar darum nicht, weil wir geschichtlich empfinden gelernt haben. Das heißt: Wir nehmen auch an solchem Handeln lebhaften Anteil, das wir bei unseren Zeitgenossen hart verurteilen würden, wenn es uns nur zeitgeschichtlich begründet erscheint. Es mißfällt uns ein solches Handeln nicht, wenn wir die zeitgeschichtliche Beschränktheit des Handelnden erkennen. Wir leben uns mit innerer Teilnahme in die Denk- und Empfindungsweisen ferner Zeiten ein und verstehen diese Menschen aus ihrer Zeit. Der Rationalismus war indes zu solchem historischen Empfinden nicht fähig; er maß das Geschichtliche an den Vernunftanschauungen und je nach der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit seinen Dogmen billigte oder mißbilligte, liebte oder verwarf er. Seine Wertmaßstäbe waren nicht entwicklungsgeschichtlich, sondern absolut. In seinem Kampfe gegen den Glauben und Aberglauben seiner Zeit war ihm der Sinn für das entwicklungsgeschichtlich Notwendige verloren gegangen. Lessing spricht im Sinne seiner Zeit, wenn er dem Dichter, der den Edelsten und Besten seiner Zeit gefallen will, nur für solche Denk- und Empfindungsweise seiner Helden Teilnahme zusichert, die sich mit der des eigenen Zeitalters deckt. Wir kämen aber mit Lessings Ansicht zu einer unerträglichen Verengerung des dramatischen Stoffkreises oder zu einer völligen Zerstörung des Begriffs des historischen Dramas. — Und noch von einer anderen

Seite her verwirft Lessing die Begründung von Olints Tat. Wenn sich der dramatische Dichter, erklärt er, zu dem Pöbel herabläßt, so tut er es nur, um ihn zu erleuchten und zu bessern. Sprach bisher der Rationalist, so spricht nun der Aufklärer. Dieser Anschauung Lessings gegenüber muß betont werden, daß der Lehrzweck der Natur des Dramas fremd ist.

Die zweite Anmerkung über die christliche Anschauung. Lessing schickt hier wieder einen allgemeinen Satz voraus: Er fordert für das Handeln der dramatischen Personen den Ausschluß jeder unmittelbaren göttlichen Einwirkung, jedes psychologischen Wunders; alles seelische Geschehn muß sich streng nach dem Satz vom Grunde richten. Diesen Satz muß man unbedingt zugestehn; trotz Schillers, der in der Braut von Messina das Schicksal magisch in die Seelen der Menschen hineinwirken läßt. Nach diesem allgemeinen Satz beurteilt Lessing nun die 9. Szene des IV. Aufzugs, d. h. die Bekehrung der Clorinde. Er findet den Gesinnungswechsel ungenügend begründet, weil die Reden und das Betragen der Sophronia unvermögend seien, eine nichtenthusiastische Natur wie Clorinde zu bekehren. Prüfen wir Lessings Behauptung! Bei ihrem ersten Auftreten (I, 3) spricht Clorinde hohe Einsichten in das Wesen Gottes aus: Gott befiehlt uns, zu lieben und zu verzeihn; die Götter lieben den, der ihnen gleicht; sie schonen das Blut der Menschen und lieben den Fürsten, der gleich ihnen verzeiht. Ismenor zeiht sie nach solchen Worten geradezu des Abfalls („Clorinde selbst fällt ab".)

Man wird zugestehn müssen, daß der Dichter so die spätere Bekehrung vorbereitet hat. Welches ist nun die Gemütslage und der Charakter der Clorinde? Sie ist (so will es der Dichter) trotz aller amazonenhaften Tapferkeit eine empfindungsvolle, sentimentale Natur im Stile des XVIII. Jahrhunderts, deren „schönes Auge" infolge ihres Liebeskummers „von stummen Tränen" „bewölkt" ist. Sie beneidet das Volk in niederen Hütten, das frei sich „stillen Trieben" ergeben darf; sie klagt das Schicksal an, das ihr „ein allzu zärtlich Herz" gab. Als sie dann von Olint, dem sie ihre Liebe gestanden hat, erfährt, daß er Sophronia liebe, da packt sie wilde „Raserei", und sie will die Nebenbuhlerin töten. Mit diesem Entschluß, dem man aber das gewaltsam Erzwungene anmerkt, kommt sie zu Sophronia. Diese begegnet ihr mit einer freundlichen Anrede und bittet sie um Beistand für die Christen. Schon ist Clorinde erweicht, da gibt ihr Olints Name die Wut zurück, und sie ruft aus: „Stirb, Unglückselige! stirb!" Jetzt aber — segnet Sophronia ihre Freundin und bittet Gott, er möge ihr Blut das Mittel sein lassen, jene zu erweichen und zu bekehren. Clorinde ist aufs höchste von diesem Gebet betroffen, und als dann Sophronia den Wunsch ausspricht, Clorinde möge mit dem ihr im Glauben verbundenen Olint ein glückliches Leben führen, auf das sie selbst segnend herabschauen wolle, da ist Clorinde bekehrt. Nach dem Gesagten möchte ich urteilen: Gibt

man (was ich nicht tue) die Möglichkeit eines Charakters, wie es der Clorindens ist, zu, so muß man dem Dichter zugestehn, daß er die Bekehrung wohl motiviert hat. Hat doch in der Zeit der Verfolgungen gerade die Sterbensfreudigkeit der Christen und die Erhabenheit ihrer verzeihenden Liebe vielfach die Heiden bekehrt. Was Lessing dann von der stärkeren Motivierung der Bekehrung bei Tasso sagt, ist allerdings zutreffend; indes waren bei dem festeren Charaktergefüge der Tassoschen Clorinde stärker wirkende Ursachen erforderlich.

Zu untersuchen bleibt endlich, ob sich Cronegk die Bekehrung der Clorinde als göttliche Allmachtswirkung, als Wunder, gedacht hat. Als Clorindens Haß weicht, sagt allerdings Sophronia: „Der Herr erhört mein Flehn". Die Bekehrung stellt sich der Sophronia sonach allerdings als Gnadenwirkung vor. Doch hat der Dichter so wenig eine bestimmte dogmatische Meinung aussprechen wollen, daß man auch an ein durch natürliche Ursachen vermitteltes Wirken Gottes denken könnte.

Die Möglichkeit einer „christlichen" Tragödie. Lessing ist geneigt, die Möglichkeit einer christlichen Tragödie, d. h. einer Tragödie, in der „einzig der Christ als Christ uns interessiert", zu verneinen. Allerdings verneint er nicht apodiktisch, hält er es doch für nicht ohne weiteres ausgeschlossen, daß ein Genie die bisher unüberwundenen Schwierigkeiten überwindet. Ein neuer Beitrag zu Lessings Meinung über das Genie und zur Bestimmung seiner Stellung gegenüber dem Genie. Nur aus Erfahrung kann man lernen, welche Schwierigkeiten das Genie zu überwinden weiß, sagt Lessing, und darum urteilt er über die Möglichkeit eines christlichen Trauerspiels mit Vorsicht. Ästhetik ist ihm hiernach keine spekulative, sondern eine Erfahrungswissenschaft, d. h. eine Wissenschaft, die jederzeit bereit sein muß, ihre Theorien an neuen Tatsachen scheitern zu sehn, ja die von vornherein ihre Theorien mit allem Vorbehalt aufstellt. Apodiktisch ist Lessings Verwerfungsurteil nur über die vorhandenen christlichen Tragödien. — Die Gründe, aus denen er, allerdings unter Vorbehalt, auch die Möglichkeit einer christlichen Tragödie anzweifelt, sind folgende: 1. Der Charakter des Christen ist, so scheint es Lessing, „untheatralisch", d. h. undramatisch. Es würde also ein Widerspruch zwischen dem Charakter des Christen und dem Charakter des Dramas bestehn. Zu diesem Widerspruch käme ein zweiter. Es scheint nämlich Lessing 2. auch ein Widerspruch zwischen dem Charakter des Christen nach seinen wesentlichen Grundzügen und dem Zwecke der Tragödie zu bestehn. Würden diese Widersprüche tatsächlich bestehn, so wäre damit die Unmöglichkeit der christlichen Tragödie bewiesen. Indem ich vorerst die Zweckbestimmung ununtersucht lasse, stelle ich fest, daß „die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut" zwar wesentliche, aber doch nur eine Gruppe der Grundzüge des christlichen Charakters sind. Es würde eine sehr bedenkliche Verkürzung und Verengung dieses Charakters sein, wenn man so einseitig das Ideal des christlichen Charakters im Quietistischen suchte. Wo blieben z. B. in Christi Cha-

rakterbilde die Züge prophetischen Zorneifers, heiliger Kampfesenergie? Wo bliebe, darf man fragen, der gesamte Charakter eines Paulus, dieses spezifisch dramatischen Menschen unter den heiligen Menschen? Oder man denke an einen Luther oder gar an einen Calvin und zwar an jene Seiten ihres Wesens, in denen ihre gewaltige Willenskraft durch und durch verchristlicht ist. Sonach dürfte sich ergeben, daß der christliche Charakter nicht undramatisch ist. Er wird in allen den Situationen sich dramatisch entfalten, in denen er auf äußere oder innere Hindernisse stößt, die um des Reiches Gottes willen überwunden werden müssen. — Ob aber der Charakter des wahren Christen sich nicht eignet, Träger des Tragischen zu werden, wird dem nicht zweifelhaft sein, der als das wesentliche Merkmal des Tragischen die Vernichtung des hohen Wertes anerkennt. — Endlich sei noch bemerkt: Es wäre eine unerträgliche Verengerung des Begriffs des christlichen Dramas, wenn man in seinen Bereich nicht die ganze Fülle der äußeren und inneren Kämpfe des werdenden Christen hineinziehn und nur solche Christen zur Darstellung bringen wollte, die wie etwa Sophronia „überwunden" haben. 3. Das dritte Bedenken Lessings gegen die christliche Tragödie ist seiner Anschauung von den Beweggründen des christlichen Handelns entnommen. Die „großen und guten Handlungen", welche das Drama darstellt, müssen mit „Uneigennützigkeit" unternommen werden, und darum kann ein wahrer Christ nicht Träger dieser Handlungen sein, da er nicht uneigennützig, sondern in Erwartung einer zukünftigen Glückseligkeit handelt — so urteilt Lessing. Er deckt also einen dritten Widerspruch auf, den zwischen den ethischen Anforderungen des Dramas und denen des Christentums; denn das liegt auf der Hand: Die Uneigennützigkeit ist wenigstens bei allen sittlich großen und sicher bei allen guten Handlungen nicht, wie es nach Lessings Worten scheinen könnte, eine zufällige Eigenschaft, die sonst fehlen dürfte und die man nur bei Handlungen auf der Bühne nötig hätte, sondern sie ist das Wesensmerkmal alles sittlich-guten und alles sittlich-großen Handelns. Der Eudämonismus ist der Feind aller Sittlichkeit. Lessings Bedenken schließt also im Grunde einen vernichtenden Angriff gegen die Moral des Christentums ein, das zu einem „Frohn- und Lohnglauben" herabgedrückt wird. Da hier nicht der Ort ist, in die Behandlung der „Lehre vom Lohn" einzutreten, so mag nur auf eins hingewiesen werden: Wenn irgend eine Religion, so dringt die christliche auf ein Empfinden mit der Seele des andern und auf Tatbereitschaft aus diesem Empfinden heraus. Was ergäbe es aber für einen psychologischen Unsinn, wenn man bei den durch die Liebe nicht in sich, sondern im Nächsten lebenden Christen als eigentliches Motiv seines Handelns die Erwartung der jenseitigen Vergeltung ansähe.

Der Schluß von „Olint und Sophronia". Der Verfasser dieses Schlusses ist Anton von Roschmann, der das Stück für seine erste Aufführung in Wien ergänzte. Den Wert dieser Arbeit beurteilt Lessing in witziger Form. Seiner Meinung nach hat der Ergänzer

das Stück anders geendet, als es Cronegk selbst in Absicht hatte. Roschmann läßt es tragisch ausgehn, da Sophronia von Ismenor gezwungen wird, den Giftbecher zu trinken und Olint im Kampfe gegen die stürmenden Kreuzfahrer (!) fällt. Daß ein solcher tragischer Ausgang nicht in der Absicht Cronegks lag, ist allerdings wahrscheinlich; vor allem wegen des Ausgangs der Handlung bei Tasso. Doch muß allerdings auf eins hingewiesen werden: Bei Tasso war für die beiden dem Leben Wiedergegebenen das Leben in Liebesgemeinschaft, das ihnen Clorinde verschaffte, begehrenswert; dagegen *konnte* Cronegk, da seine Sophronia sich ganz vom Leben losgelöst und sich ganz mit Sehnsucht nach Martyrium durchdrungen hat, wohl auf den Gedanken kommen, statt sie sich ins Leben zurückfinden zu lassen, ihr noch zum Tode zu verhelfen. In Sophronias ganzem überweltlichen Empfindungsleben, und nicht (wie Lessing meint) in der Schwierigkeit, die zwei Nebenbuhlerinnen „auseinander zu setzen", *konnte* für Cronegk die Veranlassung zu tragischem Abschluß liegen. Hatte Cronegk in Absicht, seiner Quelle noch weiter zu folgen, so lag es nahe, das Endgeschick Clorindens, die bei Tasso im Kampfe mit den Christen fällt, dramatisch zu bearbeiten, nur daß dann die Einheit der Handlung verloren gegangen wäre. Doch sei dem, wie ihm sei, jedenfalls hat sich Roschmann, um eine weitere *Verwicklung* zu erhalten, bei seiner Ergänzung eine *Ungeheuerlichkeit* gegönnt: er läßt den *Christen* Olint, der seinem mohammedanischen Herrn rite abgesagt hat, im Kampfe wider seine *Glaubensgenossen* fallen und so seine *Treue* (!) erhärten. Eine so tolle Gedankenlosigkeit hätte einen scharfen Streich verdient — wenn sie eben nicht zu toll wäre.

Rückschau. Nach der Bemerkung über die Ergänzung des Cronegkschen Stücks bricht Lessing seine Kritik ab („Doch ich will mich in die Kritik des Stücks nicht tiefer einlassen."). Und in der Tat ist dem Cronegkschen Machwerk mit Lessings Bemerkungen Ehre genug geschehn. Vieles hätte sich noch sagen lassen, so z. B. vor allem über die unsäglich triviale *Sprache*, über die klappernden *Alexandriner*, die vielfach ungeschickte eintönige *Reimerei* usw. Man begreift indes gar wohl die Abneigung des Kritikers gegen eine Fortsetzung der Kritik. Wie charakterisiert sich nun Lessings Art zu kritisieren? Da fällt zunächst auf, daß Lessing, indem er die Cronegksche Dichtung auf ihre *Quelle* zurückführt, dem Dichter *bei der Arbeit* auf die Finger sieht. Indem er beobachtet, wie der Dichter den *epischen* Stoff dramatisch umwertet, gewinnt er die beste Unterlage für die Beantwortung der Frage, ob der Dichter — *Dramatiker* ist; das Wesen der dramatischen Kunst aber bestimmt Lessing durch eine Reihe allgemeiner Forderungen (s. o. S. 473 f.). Doch nicht nur die Art, wie der Dichter epischen Stoff dramatisch *umwertet*, sondern auch die Art, wie er einzelne Motive (Themen u. a.) *verwertet* oder *verändert* oder *verwirft*, gibt Gesichtspunkte und Unterlagen für die Würdigung des Dichters. Diese *genetische Behandlung* der Dichtung ist von größtem literaturgeschichtlichen Wert, weil sie *sichere Maßstäbe* an die

Hand gibt. Auch für die schulmäßige Behandlung der Dramen ist der genetische Gesichtspunkt äußerst fruchtbar zu machen.

Ein weiteres Merkzeichen der Lessingschen Kritik liegt in dem wiederholten Auftreten der allgemeinen ästhetischen Sätze; s. die „Anmerkungen". Diese allgemeinen Sätze sind gewiß nicht Teile eines in Lessings Kopfe fertigen Systems der Ästhetik der Dichtkunst, sie mögen sogar erst auf Anlaß der Beobachtungen an Cronegks Stück formuliert sein, jedenfalls aber beweisen sie, daß Lessing nach allgemeinen Grundsätzen richtet. Damit aber ist nicht gesagt, daß er etwa den Vertretern einer spekulativen Ästhetik beizuzählen ist, die aus allgemeinsten Sätzen allgemeine Sätze als ewige Wahrheiten ableiten. Lessings allgemeine Sätze sind (wie oben gesagt wurde) nichts als Ergebnisse von Einzelbeobachtungen an vorhandenen Dichtungen. So ist denn die Beugung des Kritikers unter das schaffende Genie ein drittes Merkzeichen der Lessingschen Kritik.

Nun ein Wort über den Ton der Darstellungsweise Lessings. Charakteristisch für diesen Ton ist der Ernst mit dem Lessing schreibt: es ist klar, Lessing will nicht unterhalten oder gar belustigen; er will mit seinen Lesern denken. Das schließt gelegentliche witzige Wendungen nicht aus wie z. B. jene Wendung, mit der er Roschmann abtut; diese Wendung ist darum so hübsch, weil man in der Darstellung Lessings gleichsam die Entstehung des Witzes beobachten kann.[1])

An dem Gang der Darstellung fällt vor allem die Lebhaftigkeit der Bewegung auf. Diese Lebhaftigkeit erklärt sich zunächst aus dem Wechsel der Themen; einem Wechsel wohlgemerkt, der keineswegs der Gründlichkeit Eintrag tut, denn einmal sind die behandelten Einzelfragen Teilfragen einiger weniger Hauptfragen, und dann besitzt Lessing die Kunst, auf kleinem Raum gründlich zu sein. Angenehm ist bei Lessings Gedankenbewegung auch der Wechsel allgemeiner und konkreter Betrachtungsweise. Auch im einzelnen ist die Gedankenbewegung frisch und lebhaft. So z. B. in der 5. Alinea von den Worten: „Aber die Religion, welche beim Tasso bloß Mittel ist." Hier hat man zunächst eine kurze Formel für die von Cronegk vorgenommene Veränderung: Die Religion ist nicht mehr „Mittel", sondern „Hauptwerk", dann folgt eine zugespitze Äußerung über den Zweck des Dichters. Darauf das kurze Zugeständnis: „Gewiß, eine fromme Verbesserung", dann aber das mit schroffer Kürze formulierte Urteil: „Weiter aber auch nichts als fromm". Zum Schluß dann die ausführlichere Begründung mit ihren scharfen Gegensätzen („simpel" — „verwickelt" usw.).

Die Darstellung. Bei der Überschau über die Darstellung des Cronegkschen Stücks fallen zunächst die beiden Abschnitte ins Auge, in

[1]) Die Worte: „Das übrige hat eine Feder in Wien dazugefügt" sind offenbar hingeschrieben, ohne daß Lessing die witzige Pointe in der Metonymie „Feder" bemerkt hätte. Nun ein Stutzen! Der Witzgedanke blitzt auf, und Lessing schreibt: „Eine Feder —" usw.

denen Lessing, bezeichnend für die Freiheit, die er sich bei seinen Gedankengängen gönnt, noch einmal von der Besprechung der schauspielerischen Darstellung auf das Stück selbst zurückkommt. Die beiden einschaltungsweise behandelten Themen sind die Sentenzen in Cronegks Trauerspiel und der Charakter der Clorinde.

Lessing rühmt „die Moralen“ als Cronegks „beste Seite“, ja, er wünscht manche von ihnen um ihrer nachdrucksvollen Kürze willen in den Spruchschatz des Volkes aufgenommen zu sehn. In der Tat zieht sich die sonst breithin zerfließende Sprache Cronegks in den Sentenzen angenehm zusammen. Immerhin wird die Kenntnis[1]) einiger unter den besseren Sentenzen genügen, um den modernen Leser erkennen zu lassen, mit welcher Gedankenarmut ein Lessing zufrieden sein mußte — weil die deutsche Dichtung ihm nichts Besseres bot. Man vergleiche, um (nebenher) dem Schüler den Wertabstand zwischen Cronegkschen Sentenzen und denen unserer Klassiker fühlbar zu machen, etwa die hohen philosophischen Sentenzen im „Wallenstein“, die von tiefer Lebensweisheit zeugenden Sittensprüche in der Iphigenie, vor allem aber die volkstümlich gedachten und darum auch volkstümlich gewordenen Sentenzen im Munde Wilhelm Tells.

Die beiden Sentenzen, die Lessing als Beispiele aus der Reihe der unwahren, dem gesunden Verstande widersprechenden Sentenzen bei Cronegk herausgreift, entstammen beide einem leidenschaftlichen Gespräch zwischen Ismenor und Clorinde und sind beide Worte der Clorinde; Clorinde ist nämlich das Hauptorgan für die Spruchweisheit des Dichters, obwohl ihre Seelenzustände sie unter allen Personen eigentlich am wenigsten zum Reflektieren geeignet erscheinen lassen. Sie dient mit ihren „Moralen“ dem Ismenor, der in ähnlichen Sentenzen spricht; so z. B. wenn er die Maxime: „Man muß unschuldig Blut gleich schuldigem vergießen, wenn es der Himmel will“ verlautbart. Aus der Situation, in der Clorinde dem Ismenor gegenübersteht, könnte man nun Lessings Verwerfungsurteil über jene beiden Sprüche entkräften, da sie ja von Clorinde in heftiger Erregung gesprochen sind und mithin gar nicht als der Ausdruck der philosophischen Überzeugung des Dichters gelten müssen. Lessing nimmt — ein Beweis für die dialektische Art seines Denkens — diese Verteidigung voraus, um sie im voraus zu widerlegen. Er erkennt an, daß es genüge, wenn die allgemeinen Sätze für den Sprechenden im Augenblick des Sprechens Wahrheit seien. Aber er verlangt doch, daß die von den Personen vorgetragenen Grundsätze sich der absoluten Wahrheit „nähern“, daß seine Personen in der Form der Sentenz nichts völlig Unwahres aussprechen. Unwahr in diesem Sinne aber ist ihm

[1]) „Wer bloß aus Ungeduld die Märt'rerkron begehret, ist dieses Schmucks nicht wert“ (I, 2) — „Viel besser nie gewesen als ganz vergessen sein“ (I, 3) — „Der Kronen würdig sein ist mehr als Kronen tragen“ (I, 4) — „Bald groß, bald aber wieder klein, wird ein gequältes Herz sich immer ungleich sein“ (I, 4) —.

eben der Satz: „Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht". „Unwahr" aus zwei Gründen: 1. Ismenor, von dem das Wort zunächst gilt, ist ein Mensch, der das Böse des Bösen wegen will, der nach lasterhaften Grundsätzen handelt, das Lasterhafte derselben erkennt und doch gegen andere und sich selbst damit prahlt; ein solcher Mensch aber ist nach Lessing ein „Unding". 2. Selbst wenn es Charaktere wie Ismenor gäbe, so wäre es logisch unberechtigt, von so vereinzelten Erscheinungen aus zu verallgemeinern. Halten wir inne, um Lessings Gedanken nachzuprüfen! Die Frage mag dahingestellt bleiben, ob das Diabolische des Menschen soweit Herr werden kann, daß er das Böse des Bösen wegen will. Sicher aber ist, daß Ismenor bei Cronegk kein diabolischer Charakter ist: er will das Böse nicht um des Bösen, sondern um Gottes, um des Guten willen. Er ist der Typus eines Fanatikers, der in majorem Dei gloriam böse handelt. Ferner würde das Nichtverzeihn und Nichtverzeihnwollen noch nicht notwendig eine Gesinnungsweise zum Hintergrund haben, die das Böse des Bösen wegen will. Endlich wird man auch die Forderung der „Annäherung" an die absolute Wahrheit nicht anerkennen; man wird vielmehr für jede Sentenz wie für jedes sonstige Wort nichts als die psychologische und charakterologische Wahrheit fordern dürfen. Man wird sogar besonders betonen, daß Menschen in leidenschaftlicher Erregung die Neigung haben, zu verallgemeinern und zu übertreiben. Je klarer der Geist eines Menschen ist, und je „willensfreier", mit Schopenhauer zu reden, im Augenblick des Sprechens sein Intellekt ist, um so sorgfältiger wird die Induktion sein, die zu dem allgemeinen Satz führt, und umgekehrt. — Indes: in der Sache hat Lessing durchaus recht. Cronegk will wirklich mit jenem Wort der Clorinde eine allgemeine Wahrheit aussprechen, denn Clorinde ist das Organ seiner Lebensweisheit, und darum ist Lessing im Recht, wenn er namens der Wahrheit und namens der öffentlichen Moral gegen jene und gegen gleichartige Sentenzen Verwahrung einlegt.

Ein zweites Mal kehrt Lessing zur Kritik des Stücks zurück, wenn er den Charakter der Clorinde behandelt. Seine Kritik ist hier in der Form sehr derb; sie fällt aber, wie mir scheint, in etwas wenigstens der Darstellerin der Clorinde zur Last. Offenbar hatte Madame Hensel die Stellen, in denen Clorinde dem Ingrimm ihres verschmähten Herzens Luft macht, „mit wildem Feuer" dargestellt und so für die Rolle das eine nicht getan, wodurch sie dem Zuschauer wenigstens einigermaßen annehmbar gemacht werden konnte. Clorinde erscheint zunächst als ein durchaus edler Charakter (s. die Szene mit Ismenor); als sie aber hört, daß Olint nicht sie, sondern Sophronia liebt, da ergrimmt sie in Wut gegen ihn und Sophronia[1]). Sie beschließt Sophronia zu töten, wird aber

---

[1]) „O Wut! O Raserei! — Die ganze Hölle glühet meinem Herzen. Flieht, ihr edlen Triebe, fliehet! Kein Mitleid kenn' ich mehr. Wild siegend und bespritzt vom Blut Sophronias seh' mich Olint anitzt!" (II, 4).

durch den frommen Sinn der Christin wieder zu sich selbst gebracht. Man sieht: ein doppelter Gesinnungswechsel, der psychologisch sorgfältig zu motivieren ist. Cronegk läßt die Empfindungen aufeinander folgen, ohne sich um die charakterologische Möglichkeit eines solchen Wechsels sehr zu sorgen: wie es scheint, ist ihm die Gefahr, daß die Einheit des Charakters seiner Clorinde verloren gehn könne, nicht einmal zum Bewußtsein gekommen. Jedenfalls aber hätte die Schauspielerin für den Dichter gedacht, wenn sie jenen grellen Empfindungswechsel, der sich zunächst als ein Widerspruch des Charakters mit sich selbst darstellt, abgemildert hätte, indem sie (wozu der Dichter das Recht gibt) die leidenschaftliche Erregung als einen Zustand dargestellt hätte, in dem Clorinde nicht durch ihre Natur festgehalten wird, sondern in dem sie sich durch ihren Willen wider ihre edle Natur festhält[1]).

Die Beurteilung des Spiels. a) Der Vortrag der Sentenzen. Vorbemerkung. Die Behandlung der wenigen Abschnitte, in denen Lessing von der schauspielerischen Darstellung spricht, ist meines Erachtens darum erforderlich, weil gerade in unserer Zeit die Teilnahme für mimische Darstellung einerseits äußerst rege, anderseits aber äußerst dilettantisch und regellos ist. Das kritische Urteil der Tageszeitungen aber ist sehr wenig dazu angetan, das Interesse des Kunstpublikums zu vertiefen. Nun vermag zwar die Lektüre Lessings keinen Kanon zur Beurteilung schauspielerischer Leistungen in die Hand zu geben; aber der Schüler lernt, abgesehn von einer Reihe sehr wichtiger Grundsätze, vor allem eins, daß die Schauspielkunst eine wirkliche Kunst ist, deren Verfahren nicht durch handwerksmäßig überlieferte Regeln, sondern durch wissenschaftlich zu gewinnende Grundsätze sich bestimmen muß. Der Ernst, mit dem Lessing seine Untersuchungen führt, wird den Leser vor einem Kunstgerede bewahren, hinter dem als oberste Instanz ein rein subjektiver Geschmack steht.

Das, was Lessing im ersten Teil seiner Besprechung nicht gibt, ist eine die gesamte Darstellung des Evander durch Ekhof umfassende Besprechung. Nach wenigen Schritten ist er bei einem ganz speziellen Thema, dem Vortrag der allgemeinen Betrachtungen. Ekhofs Vortragsart wird mit reichem Lobe bedacht und dann (nach der eingeschalteten Beurteilung der Cronegkschen „Moralen") die Frage aufgeworfen: „Und wodurch bewirkt Herr Eckhof, daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören?" Nun folgt aber wiederum nicht, was man erwartet, — eine Betrachtung der mimischen Vortragsweise Ekhofs. Vielmehr folgt eine systematisch angelegte Untersuchung über den Vortrag der Sentenzen, von der sich der Kritiker dann mit den Worten: „Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung wieder zurückkomme" wegruft, um dann — in verbindlichster Weise — das Wertvolle an seinen Auseinandersetzungen auf Ekhofs Spiel zurückzuführen, von dem er es abstrahiert habe. Man

---

[1]) Clorinde: „Nun will ich grausam sein!" (IV, 3).

beachte hier 1., daß Lessing seine Kritik dem schaffenden Genie in der Schauspielkunst ebenso unterwirft wie vorher dem Genie in der Dichtkunst. Die Gesetze werden durch Abstraktion von dem Werk des schaffenden Künstlers gewonnen. 2. Aber sie werden nicht einfach als Wahrheiten abgeschrieben, sondern an der Natur der Sentenz auf ihre Richtigkeit geprüft.

Der Gang der Untersuchung ist folgender: Eröffnet wird sie durch einen allgemeinen Satz über „alle Moral". Aus diesem werden dann drei Forderungen über den Vortrag der Moralen gezogen. Nachdem die dritte Forderung ausgesprochen ist, daß nämlich die Moral mit Empfindung vorzutragen sei, verläßt der Kritiker den geradlinigen Weg der Untersuchung, um einen Abstecher in das Gebiet der Darstellung der Empfindung überhaupt zu machen. Dann lenkt er auf seinen Weg zurück, um nun in zwei Sätzen, die aus der Natur der Sentenz abgeleitet sind und die scheinbar in Widerspruch miteinander stehen, die Empfindungen zu bestimmen, die bei dem Vortrag der Sentenzen zur Darstellung kommen müssen. Der allgemeinen Bestimmung folgt die Bestimmung über die beiden charakteristisch verschiedenen Empfindungs- und Darstellungsarten. Eine Einzeluntersuchung schließt die ganze Betrachtung: die Untersuchung über die Bewegungen der Hände beim Vortrag der Sentenzen in ruhiger Situation. Geschichtliche und ästhetische Betrachtungen allgemeiner Art leiten zu der Grundforderung, daß die Gesten bei moralischen Stellen bedeutend sein müßten. Die Untersuchung geht endlich aus in eine Erklärung über die „individualisierenden Gestus". Die Rückschau auf den Gang der Untersuchung ergibt mithin, daß sie in geordneter Stufenfolge vom Allgemeinen zum Besonderen schreitet. —

Im Anfang der Untersuchung steht der Satz: „Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht". Dieser Satz verrät, wie mir scheint, eine gewisse Enge in Lessings Begriff der „Moral". An Cronegks „Moralen" tadelt er, daß sie „schielend", „falsch", „anstößig" seien; zugleich rühmte er am athenischen „Pöbel" die Feinheit des sittlichen Gefühls, das keine „unlautere Moral" auf dem Theater duldete. Allerdings verlangt er ja grundsätzlich nur die „subjektive" Wahrheit der Moral, die „poetische" Wahrheit; indes erhebt er doch schließlich an die Sentenzen die Forderung, daß sie der Abdruck lauterer Moral und wertvoller Lebenserfahrung seien. Mit anderen Worten: Lessing steht in Sachen der „Moralen" noch im Bann der Anschauung, daß das Drama moralischen Zwecken dienen müsse. Weil ihm aber die moralischen Stellen ein Ausdruck wertvoller moralischer Denkweise sind, darum sollen sie nach seiner Meinung aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht. In der Wirklichkeit aber hat nicht nur das Herz Anteil an der Bildung der Sentenzen, sondern auch der Wille, der den Verstand in seiner Herrschaft hat und seinen „Primat" dazu ausnutzt, den Verstand zu sentenziösen Verallgemeinerungen

zu bestimmen. Aber auch der bloße Verstand, der sich von dem Einfluß der Empfindung und des Willens losgelöst hat, kann allgemeine Lebensanschauungen formulieren. Man halte also von vornherein fest, daß Lessings Ausführungen nur von den Sentenzen gelten, die aus einem Herzen voll moralischer Empfindungen quellen.

Sehr bedeutsam ist Lessings im folgenden gelegentlich gemachte Bemerkung, die Sentenzen müßten als „unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen" erscheinen. Damit wird einem Verfahren der Riegel vorgeschoben, bei dem der Dichter fertige Sentenzen aus seinem Vorrat „einstreut", statt sie aus der Lage der Dinge heraus zu entwickeln; zugleich wird das Verfahren der Schauspieler verurteilt, die die Sentenzen aus dem Strom ihrer lebendigen Empfindung ausschalten.

Die Bemerkungen über den Ausdruck der Empfindungen. Äußerst lebendig ist der Übergang zu der neuen Gedankenreihe; man wird mitten in den dialektischen Vorgang hineingeführt. „Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten" — so schreibt unser Kritiker; dann fährt er, in der Meinung, nun die Bedingung eines empfindungsvollen Vortrags angegeben zu haben, fort: „. . . und nur alsdann —". Hier aber stockt sein Denken; denn ihm fällt ein, daß trotz der Erfüllung der inneren Bedingung für empfindungsvollen Vortrag der Vortrag doch empfindungslos erscheinen kann, weil dem Schauspieler die Mittel der Darstellung seiner Empfindung fehlen. Zu dem Schauspielertypus, bei dem für vorhandene Empfindung die Darstellungsmittel fehlen, gesellt Lessing dann den umgekehrten Typus, der, ohne Empfindungsfähigkeit zu besitzen, über die günstigsten Ausdrucksmittel verfügt. Aus den Betrachtungen des Kritikers hebe ich eine sehr feinsinnige Bemerkung besonders heraus. Es ist die Beobachtung, daß die Erregungen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum auch durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden. Sein Beispiel ist ein Schauspieler, der die äußerste Wut des Zorns ausdrücken soll, der aber der Selbstversetzung des eigenen Ich in den fremden Zustand nicht fähig ist. Wenn dieser Schauspieler nun, urteilt Lessing, und die neuere psychophysische Wissenschaft bestätigt ihm das, die Bewegungen des Zorns nachzumachen weiß, so befällt seine Seele dank der Wechselwirkung der inneren Gemütserregung und der sie verleiblichenden äußeren Bewegung ein dunkles Gefühl von Zorn; dieses Gefühl aber gewinnt für die mimische Darstellung insofern hohe Bedeutung, als die zornig erregte Seele nun auch die unwillkürlichen körperlichen Veränderungen hervorbringt, die als unwillkürliche nicht künstlich nachgebildet werden können. Diese Betrachtung zeigt Lessing als feinen und exakten Beobachter.

Der Vortrag der moralischen Betrachtungen (Fortsetzung). Zunächst bestimmt Lessing die Doppelnatur der Sentenz: sie ist einer-

seits ein „allgemeiner Satz“, anderseits eine „generalisierte Empfindung“. Das erstere ist deutlich; das zweite mag an einem Beispiel aus „Olint und Sophronia“ erklärt sein. Clorinde spricht (I, 4) voll feuriger Bewunderung von Olints Heldensinn, der ihn einer Krone würdig mache, würdiger als sie selbst, der nur die Geburt die Krone gab. Diese Empfindung wird in der Sentenz: „Der Kronen würdig sein ist mehr als Kronen tragen“ generalisiert. Aus dem Charakter der Sentenz als eines allgemeinen Satzes folgt, daß sie „mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte“ gesagt sein will; die empfindungsmäßige Natur der Sentenz anderseits fordert, daß sie „mit Feuer und einer gewissen Begeisterung“ vorgetragen werde. So entsteht denn „die Aporie“: „Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte“. (Man beachte 1. die knappe und scharfe Form des Satzes und 2. den starken Anreiz zum Denken, der in der Aporie liegt.)

Die Lösung der Aporie gibt Lessing nicht in einer allgemeinen Formel, sondern so, daß er sogleich die beiden typisch verschiedenen Situationen, in denen Sentenzen vorkommen, die ruhige und die heftige Situation, auseinanderhält. Ist die Situation ruhig, so muß sich nach Lessings Ansicht die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen. Besitzt der Reflektierende ein Glück, so stellt er die allgemeine Betrachtung an, um durch das Bewußtsein der „Allgemeinheit“ sein Glück lebhafter zu genießen. Nehmen wir zur Erläuterung wieder ein Beispiel aus „Olint und Sophronia“. In jenem Zwiegespräch, in dem Clorindens Haß gegen Sophronia in Bewunderung und Zuneigung verwandelt wird, fragt erstere verwundert: „Was treibt dich für ein Gott? Was stärket dich?“ Sophronia antwortet, das Herz voll Freude: „Mein Glaube“. Dann folgt die Sentenz: „Durch die Religion wird jedes Herz erhöht“. In dieser Sentenz wird sich Sophronia mit gesteigerter Freude dessen bewußt, daß jedes Herz gleich dem ihren durch die Religion erhöht wird. — Doch die Seele kann in ruhiger Situation auch über ihre Pflicht allgemeine Betrachtungen anstellen; der Zweck solcher Betrachtungen kann in diesem Falle nur sein, das Pflichtbewußtsein zu stärken und zu befestigen. Ein Beispiel bietet die 1. Sz. des II. Aufzugs. Als Serena die martyriumsfreudige Sophronia in ihrem Entschluß durch Klagen hemmen will, sagt Sophronia, die das Sterben als ihre Pflicht anerkennt: „Serena, weine nicht! Gelassen sterben ist der Christen größte Pflicht“. Hier wie auch sonst befestigt sie sich durch die Erinnerung an die allgemeine Christenpflicht in dem, was sie für ihre Pflicht hält.

Ist die Situation heftig, so beweist eine allgemeine Betrachtung, daß die Seele von ihrer augenblicklichen Erregung nicht ganz beherrscht wird, daß der Kopf noch kalt und klar genug ist, um allgemeine Betrachtungen anzustellen. Ein Beispiel aus „Olint und Sophronia“: I, 3 fordert Ismenor das Blut aller Christen und begründet seine Forderung mit dem allgemeinen Satz: „Man muß unschuldig Blut gleich schuldigem vergießen, wenn es der Himmel will“ (s. o.).

Aus den beiden Arten der die allgemeine Sentenz begleitenden Empfindung folgert dann Lessing eine doppelte Art des Vortrags: „einen erhabenen und begeisterten“ und „einen gemäßigten und feierlichen“ Ton. „Denn“, so sagt er mit scharfer antithetischer Zuspitzung, „dort muß das Raisonnement im Affekt entbrennen, und hier der Affekt im Raisonnement sich auskühlen“. Er gewinnt so für den Vortrag der Sentenzen den wesentlichen Vorzug, daß die Sentenz sich gegen ihre Umgebung deutlich abhebt; nach dieser Anschauung sticht, um Lessings eigenes vortreffliches Bild zu gebrauchen, die Stickerei vom Grunde ab. Fraglich will es allerdings erscheinen, ob die Regel Lessings in ihrer Allgemeinheit gilt, ob nicht außer der Situation auch der Inhalt der allgemeinen Betrachtung und vor allem der seelische Vorgang bei der Entstehung der Sentenz in Rechnung zu ziehn ist. Für den letzteren Gesichtspunkt erinnere ich z. B. an die Fälle, in denen jemand seine Behauptungen im Meinungsstreit durchführt. Hier wird er allgemeine Sentenzen, ein höchst wertvolles Beweismittel, mit noch erregterem Tone aussprechen als das, was in seinen vorhergehenden Worten konkreter Natur ist. Er wird es absichtlich und unabsichtlich tun; jenes, wenn er rhetorischen Erfolg erzielen will, dieses, weil ihn die Erkenntnis, daß seine Empfindung sich verallgemeinern läßt (s. o.), zur Begeisterung fortreißt. Sehr bezeichnend für Lessings Ansicht ist die Wendung, die Seele müsse ihren Leidenschaften das Ansehn der Vernunft geben zu wollen scheinen. Wie aber, wenn die Seele das gar nicht wollen kann, weil sie zu wenig über der Situation steht, weil sie so in die Leidenschaften verstrickt ist, daß die Leidenschaft auch durch die allgemeine Sentenz hindurchflutet?

Doch Lessing wollte beweisen, daß die Sentenz mit einer „Mischung“, einer Vereinigung von Feuer und Kälte vorzutragen sei. Zum Verständnis dieser Forderung ist erforderlich, daß man nach Lessings Angabe die Bewegungen, die wir mehr in der Gewalt haben, von denen unterscheidet, über die wir nicht in gleich pünktlicher Weise verfügen können. Bei allgemeinen Betrachtungen in heftigen Situationen muß der Schauspieler, so meint Lessing, um die innere Ruhe auszudrücken, die Glieder (besonders die Arme und Beine) in den Zustand der Ruhe versetzen, während auf dem Gesichte die Spuren des Affekts noch zurückbleiben, da wir die Mienen und das Auge nicht so in der Gewalt haben wie Fuß und Hand. So „mischen“ sich Kälte und Feuer bei dem Vortrag der Sentenzen. In ruhigen Situationen ist das Verhältnis gerade umgekehrt.

In diesem Abschnitt beruht die Behauptung Lessings, daß wir über unsere Gesten mehr Herrschaft haben als über unsere Mienen, auf richtiger, durch die eigene Erfahrung leicht zu bestätigender Beobachtung, wenn auch immerhin anerkannt werden muß, daß schauspielerische Übung auch zur Fähigkeit blitzschnellen Wechsels im Mienenspiel zu führen vermag. Hingegen mag ein doppeltes Bedenken ausgesprochen

werden: 1. muß naturgemäß auch hier wieder daran erinnert werden, daß Lessings Ausführungen doch nur für die Fälle gelten, in denen die Seele des Sprechenden durch *Willkürakte* über die Bewegungen des Körpers verfügen kann; 2. will es bedenklich erscheinen, wenn öfter kurze Sentenzen die Veranlassung dazu werden würden, daß, um es so zu sagen, das Körperspiel in *statuarischer Ruhe* erstarrt; die *Fortdauer* des Affekts, die das Mienenspiel ausdrückt, dürfte nicht genügen, um der Forderung eines *lebendig fließenden* Spiels zu genügen und um dem Eindruck vorzubeugen, als überschätzten Dichter und Darsteller die allgemeinen Betrachtungen.

Die Bewegungen der Hände beim Vortrag der Sentenzen. Die Spitze der Ausführungen Lessings zielt auf „*die individualisierenden Gestus*"; d. h. jene Gesten, durch welche der Darsteller die Herkunft der ihrer Natur nach *allgemeinen* Sentenz aus der gegebenen Lage versinnlicht. S. die Beispiele Lessings! Diese Beispiele enthalten zwei *typische Fälle*, den einen, bei dem der *Angeredete*, den andern, bei dem der *Redende* die Veranlassung der allgemeinen Betrachtung ist. Eine *dritte Reihe* von Fällen ergibt sich, wenn die allgemeine Betrachtung von konkreten Gegenständen in der Umgebung des Sprechenden ausgeht; hier werden Blicke und Bewegungen zu dem Gegenstande hin der Lessingschen Forderung entsprechen. — Diesen besonderen Bemerkungen geht ein aphorismatisch gehaltener, mit scharfem Witz gewürzter Abschnitt voraus, in dem der Kritiker sich gegen die *unbedeutenden* Handbewegungen kehrt und mit der Forderung, jede Handbewegung beim Vortrag *moralischer Stellen* müsse bedeutend sein, auf sein Hauptthema zurücklenkt. Zwei Anschauungen treten hierbei heraus: die eine, welche Lessing verwirft, löste den engen Zusammenhang zwischen Seelenbewegung und Gesten und *verselbständigte* das Spiel der Handbewegungen zu einem leeren, nichtssagenden Bewegungsspiel, dessen Zweck äußere Wohlgefälligkeit war. Lessing stellt den Gestus in den Dienst des vorzutragenden Inhalts.

Das Spiel der Madame Hensel. In den ersten der diesem Spiel gewidmeten Abschnitte beweist Lessing eine *Kunst*, die der Mehrzahl moderner Theaterkritiker ganz abgeht, die Kunst, die *Augenblicksschöpfungen* des Schauspielers *festzuhalten*. Voraussetzung für dieses Festhalten des an sich so schnell Vorüberrauschenden ist erstens eine große *Kunst des Sehens und des Hörens* und zweitens die Kunst, das gut Gesehene und scharf Gehörte deutlich zu reproduzieren und anschaulich darzustellen. Wie scharf hat Lessing Vortrag und Darstellung der Worte „Ich liebe dich, Olint —" erfaßt! Er hat einen Augenblick mit der Treue eines Momentphotographen festgehalten. Auf diese Weise kann die Theaterkritik es hindern, daß „der Mimen Kunst" an dem Sinne „schnell und spurlos" vorübergeht. Nur so kann sie sich exakt mit dem Schauspieler über seine Kunst und seine Kunstleistung verständigen. Vergl. „die Ankündigung" der Hamb. Dramat. —

Lessing denkt sehr hoch von der Aufgabe des Schauspielers; er soll mit dem Dichter, ja für ihn denken. In diesem Sinne legt er der Madame Hensel nahe, in der Darstellung der Clorinde die Ausbrüche leidenschaftlicher Wut nicht mit dem Maß von Leidenschaft darzustellen, das die Rolle an sich fordere. Bei dieser Gelegenheit kommt eine grundsätzliche Frage der darstellenden Kunst zur Besprechung; die Entscheidung der Frage wird nach Grundsätzen gegeben, die Lessing im Laokoon gewonnen hatte. Im Laokoon hatte Lessing die Grundanschauung aufgestellt, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst gewesen sei; nach diesem Gesetz konnten, so urteilt Lessing, die alten Künstler die Leidenschaften und die Grade der Leidenschaften nicht darstellen, die sich in dem Gesicht durch die häßlichsten Verzerrungen äußerten und den Körper in so gewaltsame Stellungen setzten, daß alle schönen Linien verloren gingen (II. Abschnitt). So mußten die Meister der Laokoongruppe das Schreien in Seufzen mildern, weil Schreien das Gesicht auf ekelhafte Weise entstellte. Diese Grundanschauung verteidigt Lessing dann gegen den Naturalismus, der der Kunst die Nachahmung der ganzen Natur, auch der unschönen freigibt und nichts als Wahrheit und Ausdruck fordert; und zwar verteidigt er sie zunächst durch Aufstellung der Lehre von dem „fruchtbaren Moment“: Die Darstellung der äußersten Grade des Affekts verhindert das freie Spiel der Einbildungskraft, weil sie über den dargestellten Moment hinaus nicht zu spielen vermag. Äußerste Affekte aber sind (so verteidigt Lessing seine Behauptung weiter) ihrer Natur nach transitorisch, vertragen mithin die Fixierung in einem plastischen Kunstwerk nicht. — Die Dichtkunst ist dem Gesetz der Schönheit nicht unterworfen, weil sie nicht nur einen Moment, sondern eine Folge von Momenten darstellt, mithin in der Lage ist, einen an sich die Einbildungskraft des Zuhörers beleidigenden Moment durch das Vorhergehende vorzubereiten oder durch das Nachfolgende zu mildern. Der einzelne Moment ist nur ein Glied einer Reihe, die nach ihrem ästhetischen Gesamteindruck zu bemessen ist. Nach dieser Grenzregulierung zwischen Malerei und Dichtkunst berührt Lessing bereits die Frage nach dem Grundgesetz der dramatischen Darstellung. Indes führen andere Gedanken ihn von der genaueren Behandlung der Frage ab. Die Richtung, in der er sich aber bereits damals bewegte, zeigt der Satz: „Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen.“ (IV. Abschnitt). Die notwendige Ergänzung dieses Gedankens bringt die Hamburgische Dramaturgie. Im Laokoon faßt Lessing die eine Seite der Sache ins Auge; die Schauspielkunst ist ihm eine „lebendige Malerei“, oder wie er sie in der Dramaturgie nennt, eine „sichtbare Malerei“. In der Dramaturgie tritt zu dieser Bestimmung die andere, „stumme Poesie“ oder transitorische Malerei“, hinzu. So nimmt also die Schauspielkunst eine mittlere Stellung zwischen den bildenden Künsten und der Poesie ein. Da die einzelnen Momente

der Darstellung nicht fixiert werden, so gerät sie, wenn sie starke, ihrer Natur nach transitorische Affekte darstellt, nicht in den Widerspruch, in den die Malerei bei der Darstellung höchster Steigerungsgrade des Affekts gerät, in den Widerspruch zwischen der transitorischen Natur des Dargestellten und der unausgesetzten Dauer der Darstellung. Diese Freiheit, die sie mit Poesie teilt, ist indes nicht uneingeschränkt, da sie sichtbare Malerei ist. Von hier aus muß sie sich Einschränkungen gefallen lassen; als Malerei steht sie unter dem Gesetz der Schönheit. Sie darf keinen heftigen Affekt allzu lange fixieren (sonst werden ihre Darstellungen statuarisch); sie muß Momente leidenschaftlicher Erregung nicht plötzlich eintreten und plötzlich aufhören lassen (sonst würde sie den Vorteil nicht nützen, den sie mit der Poesie gemein hat, daß die einzelnen Momente innerhalb einer Reihe eintreten); sie darf die äußersten Grade der Leidenschaft nicht darstellen (sonst würde sie die Grenzlinie, die ihre Darstellungsweise von der der Poesie trennt, überschreiten.) Wenn also der Dichter die höchsten Grade der Leidenschaft darstellt, darf ihm der Schauspieler nicht folgen; ihm ziemt hier Mäßigung; jene Mäßigung, die Shakespeares Schauspieler „mitten in dem Wirbelwinde der Leidenschaften" beweisen sollen. Ganz deutlich aber tritt Lessings Meinung heraus, wenn er zur Begründung seiner Forderung darauf hinweist, in ihrer äußersten Anstrengung würden die meisten Stimmen widerwärtig, und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen würden selten edel sein.

Diese Anschauungen Lessings stoßen auf den Widerspruch der Stilrichtung, die von der Schauspielkunst nichts als Wahrheit verlangt. Lessing unterwirft die Schauspielkunst den Gesetzen der Schönheit. Unsere Sinne sollen durch die Stimme und durch die Bewegungen der Darsteller nicht nur nicht beleidigt, sondern, um es mit Lessings Konstruktion zu sagen, „geschmeichelt" werden. Wohl darf die Schauspielkunst z. B. das „Wilde" darstellen, aber nicht in aller seiner Stärke, aber nicht, ohne auf seine Darstellung vorzubereiten und ohne es nachher wieder „in den allgemeinen Ton der Wohlanständigkeit" aufzulösen. Lessing nimmt eine Stellung zwischen dem „plastischen", „klassisch-idealen" Stil und dem Naturalismus ein; zwischen einem Standpunkt, der die Schauspielkunst dem strengen Formgesetz der Plastik unterjocht und das Spiel des Darstellers in ein „kaltes Anstandssystem" (Vischer) bringt, und einem Standpunkt, auf dem überhaupt kein Formgesetz anerkannt, sondern nur Naturwahrheit, getreue Widerspiegelung der Natur mit allen Zufälligkeiten, verlangt wird. Ohne daß hier in eine Auseinandersetzung über die großen, die Geschichte der Schauspielkunst beherrschenden Stilgesetze eingegangen werden soll, mag folgendes bemerkt werden: Das Lessingsche Kunstprinzip eignet sich für die Darstellung der Dramen unserer klassischen Periode. Diese Dramen sind schon durch ihre poetisch-rhythmische Sprache einem Formgesetz unterworfen und stehen durch die Gestaltung der Handlung im bewußten und gewollten Gegensatz zu der „servilen Naturnachahmung". Ihre Charaktere gehorchen nicht, mit Schiller zu sprechen,

der Gewalt des Moments und sind nicht dauernd die Beute der Eindrücke und der ungebrochenen Affekte. Hingegen werden sich dem Lessingschen Kunstprinzip für die schauspielerische Darstellung die Dramen nicht nur der naturalistischen Richtung, sondern auch die Dramen des charakteristischen Stils widersetzen; sie werden das Häßliche, das Unedle, das jäh Hereinbrechende und das jäh abbrechende „Wilde“, das leidenschaftlich Zerrissene nicht entbehren wollen, weil das Weltbild, das sie entwerfen, diese Seiten und Arten des Seins nicht entbehren soll.

Anmerkung. Sehr berechtigt ist die Rüge, die Lessing dem Schauspieler erteilt, der „gegen das Ende der Szene, wenn er abgehn soll“, die Stimme auf einmal erhebt und die Aktion überladet, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede ein solches Markieren des Abgangs erlaubt. Dieselbe Rüge muß heute gegen die Jagd nach „guten Abgängen“ ausgesprochen werden, die einem so eigenartig unkünstlerischen Streben des Schauspielers nach persönlicher Geltendmachung entspricht, daß es alles andere verdient als die leider häufige Nachgiebigkeit der Dichter, die oft, um gute Abgänge zu schaffen, wider ihr künstlerisches Gewissen den Schwerpunkt der Handlung nach dem Ende der Szene verschieben und so zu einer erzwungenen, unnatürlichen Linienführung in der Gestaltung des Ganges der Ereignisse gelangen. —

Anhangsweise sollen hier aus dem 8. Stück Lessings Bemerkungen über das „Mouvement“ besprochen werden. Der Schüler gewinnt hier Maßstäbe auch für die Beurteilung seiner Deklamationen und seines Vortrags. Während sich die bisherigen Bemerkungen Lessings überwiegend auf die Gebärdenmimik bezogen, liegen die über das „Mouvement“ im Gebiete der Sprachmimik. Zur Verdeutlichung dessen, was er unter Mouvement versteht, weist Lessing auf das Tempo in der Musik hin. Moderne Musik, wie z. B die rhapsodische Musik Liszts, hätte der Verdeutlichung noch besser gedient. Denn während die alte Musik das vorgeschriebene Haupttempo einförmig durchführte, liebt die neuere Unterbrechungen und Durchbrechungen des Haupttempos, wodurch sie eine bewegtere Stimmungswelt darzustellen fähig wird. Sein großes Geschick in der Erklärung beweist Lessing, indem er eine Periode mit einem musikalischen Stück vergleicht und den Fall setzt, daß die Glieder der Periode von vollkommen gleicher Länge wären. Durch den Gegensatz zu der Musik seiner Zeit, die alle Takte in demselben Zeitmaß spielte, wird die Natur des „Mouvements“ sehr deutlich. Es sind aber zwei Hauptmomente, von denen der Wechsel in der Tongeschwindigkeit abhängt: 1. der verschiedene logische Wert der Satzteile und 2. der verschiedene Wert, den sie für den Ausdruck des den Satz beherrschenden Affekts haben. Durch diese beiden Momente wird das Zeitmaß in seinen unendlich vielen Abstufungen bedingt. Der Schüler mag noch darauf hingewiesen werden, daß die Beobachtung des Mouvements sowohl beim Sprechen im gewöhnlichen Leben wie auch beim kunstvollen Vortrag und der schauspielerischen Darstellung ein gutes Mittel zur Beurteilung des

Stimmungslebens, des Temperaments, ja des Charakters der Sprechenden ist. Jedenfalls gibt Lessing, indem er den Vorzug der Madame Löwen darstellt, ein wichtiges Merkmal zur Beurteilung schauspielerscher Leistungen an. — Das wechselnde Zeitmaß ist indes nur das eine Mittel der Sprachmimik. Lessing weiß das; er erwähnt außer dem Mouvement noch den Wechsel der Tonlage, das Auf- und Absteigen in den Lagen und Registern der Stimme, ferner den Wechsel der Tonstärke, die „dynamische“ Seite der Sprachmimik.

Endlich erwähnt Lessing noch die Gegensätze „des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden“, „des Holprichten und Geschmeidigen“, Gegensätze, die sich namentlich aus der Verschiedenartigkeit der Konsonanten- und Vokalbildung sowie aus der Verwertung von Begleitgeräuschen erklären. — Man beobachte noch zweierlei an diesem Ausschnitt aus dem 8. Stück:

1. Die genaue Einsicht, die der Kritiker von den gesamten Darstellungsmitteln der Madame Löwen besitzt und dem Leser gibt. Da sind zunächst die äußeren Mittel der Darstellung, eine metallische, klangreiche, liebliche Stimme und ein offenes, ruhiges aber gleichwohl ausdrucksfähiges Gesicht; dazu kommt die zur Darstellung erforderliche seelische Haupteigenschaft: „das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung“. So sind die äußeren und inneren Voraussetzungen für eine gute Darstellung gegeben. Nun kommt es auf die Art an, wie die Schauspielerin das richtig und warm Empfundene durch Sprech- und Gebärdenmimik darstellt und veranschaulicht. Nach Lessings behutsamen Bemerkungen fehlte dem Spiel der Madame Löwen zweierlei; zunächst die Lebhaftigkeit der Empfindungsäußerung: die lebhaft empfundenen Leidenschaften und Affekte strömten nicht mit ungebrochener Kraft in leidenschaftlicher Sprache und leidenschaftlichen Bewegungen aus; sie wurden gemäßigt, abgetönt, gebrochen. Das Charaktermerkmal des Spiels war „Würde“; bei dieser Natur ihres Spiels mußte es der Madame Löwen leicht werden, die aus dem Charakter der Schauspielkunst als einer darstellenden abgeleitete Lessingsche Forderung zu erfüllen. Ein zweiter Fehler war „der gänzliche Mangel intensiver Akzente“. Dieser Mangel macht sich nach zwei Seiten hin geltend, nach der logischen und nach der Affektseite der Darstellung; nach jener, weil die Abstufung der Worte nach ihrem logischen Wert eine Reihe von Stärkegraden der Akzentuation fordert, nach dieser, weil auch der Empfindungswert der Satzteile durch Veränderung in der Kraft der Akzente zum Ausdruck kommen muß

2. Beachtenswert ist auch die Feinheit, mit der Lessing den Mangel der Schauspielerin rügt. Zunächst spricht er den Tadel aus: „Der gänzliche Mangel intensiver Akzente verursacht Monotonie“. Sofort aber hebt er den Tadel durch den Hinweis auf den Vorzug der Schauspielerin auf. Wenn er dann noch einmal auf seinen Tadel zurückkommt, geschieht es in der Form einer Vergleichung mit dem anerkannten Meister der Hamburger.

Ekhof, und nicht ohne daß Lessing am Schluß noch sein Urteil als ein nur vorläufiges bezeichnet hätte. Diese attische Feinheit entsprang einerseits dem Wunsche des Kritikers, das reizbare Schauspielerselbstbewußtsein zu schonen, anderseits seiner hohen Achtung vor der Schauspielkunst.

10.—12. Stück.

(Semiramis.)

Dieser Abschnitt enthält den ersten kritischen Anlauf Lessings gegen Voltaire. Eine Überschau über den ganzen Abschnitt hat zunächst das merkwürdige Ergebnis, daß Lessing, statt die Semiramis als Ganzes zu würdigen, nach einer literaturgeschichtlichen Einleitung in die Behandlung einer einzelnen Frage eintritt. Und bei dieser Behandlung setzt sich Lessing in erster Linie nicht mit dem Dichter Voltaire, sondern mit dem Ästhetiker Voltaire auseinander, der seiner Tragödie eine „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne" beigegeben hatte.

Der Ton, in dem Lessings Kritik abgefaßt ist, zeigt große Schärfe; und es mag gleich hier bemerkt werden, daß diese Schärfe sich zumeist wohl aus der Wertvergleichung, die Voltaire in dem 2. Teil jener Dissertation (de la tragédie française composée à la tragédie grecque) zwischen der griechischen und der französichen Tragödie anstellt, sowie aus dem Werturteil erklärt, das Voltaire in dem 3. Teile (de Sémiramis) über Shakespeare abgibt. Die Griechen und Shakespeare, angetastet von einem Franzosen, und zwar von Voltaire — das erklärt Lessings Ton.

Was Lessing zunächst bringt, könnte man unter die Überschrift „Zur Entstehungsgeschichte der Semiramis" stellen. In dem 2. Stück der Dissertation war Voltaires Stolz auf die Dichterhöhe der „großen Meister" der Franzosen in einer Form zum Ausdruck gebracht, die Lessing reizen mußte. „Les Grecs auraient appris de nos grands modernes" — mit dieser schulmeisternden Wendung beginnt er in der Tat seine Aufzählung der einzelnen Vorzüge der französischen Dichter, nachdem er vorher allerdings im allgemeinen geäußert hatte: „Ich behaupte nicht, daß die französische Bühne in allen Stücken den Sieg über die der Griechen davongetragen habe". — Lessing fährt mit der Anapher: „Von uns, sagt er, hätten sie lernen können" fort. Diese anaphorische Wendung kommt auf Rechnung Lessings und spiegelt in glücklichster Weise Voltaires Ruhmredigkeit. Voltaire sagt: „Le choc des passions, ces combats de sentimens opposés, ces discours animés de rivaux et de rivales, ces contestations intéressantes les auraient étonnés; und später: Les Grecs auraient surtout été surpris de cette foule de traits sublimes qui étincellent de toutes parts dans nos modernes". Man sieht, wenn man die entsprechenden Wendungen bei Lessing vergleicht, wie sich Lessings Ingrimm in der Satzform und in der Art der Wiedergabe des einzelnen ausspricht. Dramatisch lebendig ist die Unterbrechung nach dem dritten „Von uns hätten sie lernen können." Auf denselben scharfen

Ton wie das Bisherige ist auch das Folgende gestimmt. Ironisch gefärbt ist die Ausdrucksweise besonders in dem Satz: „Hier und da möchte zwar ein Ausländer“ usw. Die Ironie liegt hier in der Bescheidenheit der Sprache („Hier und da“, „möchte“, „ein wenig“, „demütig um Erlaubnis bitten“). Dann ein neues „Vielleicht“, hinter dem sich die feste Überzeugung ironisch versteckt, daß die gerühmten Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels keinen großen Einfluß haben und daß die Griechen, die nach Voltaires ausgesprochener Meinung sich beeilt haben würden, die Franzosen nachzuahmen, die „Schönheiten“ der französischen Tragödie „verachtet“ haben würden. In diesem Zusammenhang fällt das entscheidende Wort: „Die einfältige Größe der Alten.“[1]) Dies Wort ist ein Gericht über die künstliche, gemachte Größe der französischen Tragödie.

In dem nun folgenden Abschnitt über die französische Unsitte, daß ein Teil der Zuschauer mit auf der Bühne saß, verwertet Lessing eine Stelle aus dem 3. Teil der Dissertation; Voltaire nennt es hier eine Kühnheit, darzustellen Sémiramis assemblant les ordres de l'Etat .... Sémiramis entrant dans ce mausolée et en sortant expirante. Lessing übersetzt zunächst wörtlich, um dann aber mit humoristischer Schärfe statt des letzten Gliedes zu sagen: „Diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen“. In der von Voltaire übernommenen Satzform brandmarkt der Kritiker in witziger Weise den schlecht motivierten Ausgang der „Semiramis“ (s. u.).

Die Erscheinung des Gespenstes. Im 3. Teil der Dissertation spricht Voltaire von der Aufnahme, die seine Semiramis gefunden hat. Er erzählt, die meisten Theaterbesucher, die an Liebeselegien (élégies amoureuses) gewöhnt gewesen seien, hätten sich gegen die neue Tragödienart verbündet. Doch seien alle ihre Anstrengungen, die „wirklich furchtbare und tragische“ Art des Dramas zu Fall zu bringen, vergebens gewesen. Hieran schließt sich die Auseinandersetzung, die Lessing wörtlich wiedergibt. Lessings kritisches Verfahren, das bei den Worten: „Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt“ einsetzt, zeigt große dialektische Lebhaftigkeit. Zunächst gibt er Voltaire seinen Vordersatz: „Das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt“ zu. Er zieht aber daraus den Schlußsatz, daß also die Dichter des Altertums das Recht hatten, den Gespensterglauben dichterisch zu verwerten. Den Voltaireschen Schlußsatz dagegen, daß es also auch dem modernen Dichter erlaubt sein müsse, den Glauben an Gespenster zu benutzen, lehnt er als eine logische Voreiligkeit ab. Ein Musterbeispiel echt Lessingscher Gewissenhaftigkeit in logischen Dingen gegenüber Voltairescher Schnellfertigkeit. — Doch unser Dialektiker ahnt den Einwurf: „Aber wenn er (sc. der Dichter) seine Geschichte in jene leichtgläubigen Zeiten zurücklegt?“. Er begegnet dem Einwurf durch die

[1]) In edler Einfalt und stiller Größe hatte Winckelmann das allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke in Malerei und Plastik gesehn (Laokoon, Kap. 1).

Unterscheidung der Aufgabe des dramatischen Dichters und des Historikers. Beide unterscheiden sich nach zwei Seiten: 1. nach der Art, wie sie Geschehenes darstellen und 2. nach der Absicht ihrer Darstellung. Zu dem ersten Unterschied eine Anmerkung: Indem der Dichter das Geschehene nochmals vor unseren Augen geschehen läßt, besitzt er die Möglichkeit, das darzustellen, wovon eine vergangene Zeit glaubte, es sei geschehn. So könnte z. B. ein Dichter den Gespensterglauben einer Zeit dadurch darstellen, daß seine Personen in einer Vision Gespenster sähen. Vergl. zu dieser Anmerkung oben S. 478! —

Der Zweck der dramatischen Darstellung ist es, durch die Täuschung, d. h. durch die Nachahmung der Wirklichkeit, zu rühren. Aus dieser Begriffsbestimmung scheint mit logischer Notwendigkeit zu folgen, daß der Dichter, der seinen Zweck nicht verfehlen will, keine Gespenster auf die Bühne bringen darf. Lessing selbst zieht diesen Schluß. Sein Schlußverfahren stellt sich, logisch gesagt, als ein zusammengesetzter Syllogismus aus hypothetischen Prämissen dar. Die drei hypothetischen Prämissen sind in aufsteigender Linie geordnet. Das ganze Verfahren beweist Lessings logische Vorsicht; er legt in den drei Prämissen noch einmal die Voraussetzungen seines Schlusses dar. Der dramatische Dichter will uns durch die Täuschung rühren — so laute Lessings Zweckbestimmung der Tragödie. Er nimmt indes diese Begriffsbestimmung nicht ohne weiteres als Axiom an; indem er vielmehr die hypothetische Prämisse: „Wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können" bildet, unterbreitet er seinem Leser seine Begriffsbestimmung insofern gleichsam zur Nachprüfung, als er das Mittel, Rührung zu erwecken, nämlich die Täuschung, in Frage stellt. Doch schließt er nun nicht unmittelbar: „Wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können, so dürfen Gespenster nicht auf die Bühne gebracht werden", weil Gespenster als etwas von uns Nichtgeglaubtes die Täuschung aufheben; vielmehr macht er den Mittelsatz, den ich eben als Kausalsatz gefaßt habe, wieder zu einer hypothetischen Prämisse: „Wenn dieses Nichtglauben (sc. das Nichtglauben an Gespenster) die Täuschung notwendig verhindern müßte". Endlich fordert er aber auch noch zu einer Prüfung der in dem Mittelsatz stillschweigend mit dem Begriff „Gespenster" gesetzten Annahme, daß die Gespenster nicht mehr geglaubt würden, auf, denn er bildet drittens die hypothetische Prämisse: „Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben".

Nun scheinen aber alle drei Prämissen wahr zu sein und folglich Gespenster ein für allemal von der Bühne verbannt werden zu müssen. Indem unser Kritiker seinen Schluß noch einmal durchläuft, nimmt er Anstoß am Ergebnis, am Schlußsatz; gegen diesen Satz bäumt sich sein poetisches Gefühl auf, denn mit den Geistererscheinungen würde die Bühne Quelle des Schrecklichen und Pathetischen einbüßen. Dem widerstrebenden poetischen Gefühl kommt der Kritiker alsbald mit der Erfahrung zu Hilfe, daß das Genie all unserer Philosophie zum

Trotz Dinge, die der kalten Vernunft lächerlich vorkommen, der Einbildungskraft sehr fürchterlich zu machen weiß. So muß also das Schlußverfahren revidiert werden. Die Prämisse aber, auf die nun die Untersuchung hingelenkt wird, ist die erste. In sehr lebhafter Sprache, in einer Reihe von Fragesätzen, wird die Frage behandelt, ob wir keine Gespenster mehr glauben. Zunächst stellt Lessing fest, auf was für einem Urteil der Satz: „Wir glauben keine Gespenster mehr“ nicht beruhen kann. Er kann nicht auf einem apodiktischen Urteil beruhen; es besteht für ihn keine durch Beweis vermittelte Gewißheit. Vielmehr ist das Urteil über die Existenz der Gespenster problematisch; die Gründe dafür und dawider halten sich an sich nahezu das Gleichgewicht, wenn auch, das gesteht Lessing ein, zur Zeit die herrschende Denkart den Gründen dawider das Übergewicht gegeben habe, indem sie diesen Gründen ein größeres Gewicht beimesse, als ihnen an sich zukomme. Indes nur die denkenden Köpfe sind nach Lessings Ansicht zu einem festen Urteil gekommen, „der größte Haufe“ denkt bald so, bald anders; er ist in seiner Denkweise namentlich durch seine Einbildungskraft beeinflußt. Mannigfache Urteilsbildung ist es also, von der unser Kritiker spricht: da ist zunächst sein eigenes Urteil, nach welcher die ganze Frage in der Schwebe ist und bleiben muß; da ist zweitens das Urteil der Denkenden (der einigen wenigen), die zwar auch zu keinem apodiktischen Urteil gekommen sind, für die aber der Grad der Wahrscheinlichkeit, daß es keine Gespenster gebe, viel größer ist als bei dem Kritiker, bei dem er, mathematisch gesagt, ungefähr $= 1/2$ ist; die dritte Gruppe stellt sich in denen dar, welche die Denkart, für die es wahrscheinlich keine Gespenster gibt, zu haben scheinen wollen; bei diesen ist das Denken im Grunde von ihrem Willen abhängig. Endlich ist „der größte Haufe“ zu nennen, der nichts Bestimmtes denkt und nichts Bestimmtes denken will, sondern sich Einflüssen zufälliger Art überläßt. Man beachte die große Sorgfalt, mit der Lessing den Überblick über den Glauben an die Gespenster gibt.

Das Ergebnis der Betrachtung ist, daß in allen Menschen, namentlich in den Durchschnittsmenschen, mit denen der Dichter vor allem rechnen muß, mindestens der Same zum Gespensterglauben liegt. Mit diesem Samen darf der Dichter rechnen, da er die Kunst besitzt, ihn zum Keimen zu bringen, anders gesagt, da er die Möglichkeit, daß seine Zuschauer glauben, in Wirklichkeit umsetzen kann. Es ist also, da die erste Prämisse falsch war, bewiesen, daß dem Dichter durch den Endzweck seiner Kunst nicht verboten ist, Gespenster auf die Bühne zu bringen.

Wie stellen wir uns nun zu dem Lessingschen Schluß? Untersuchen wir zunächst die oberste Prämisse, daß wir ohne Täuschung nicht sympathisieren können. Zunächst sei an eine Anschauung erinnert, die Schiller ausgesprochen hat. Damit das Publikum sich einer reinen, einer ästhetischen Geschmacksrichtung zuwende, verlangte Schiller die Verdrängung der gemeinen Naturanschauung. In dieser Richtung versprach

er sich Gutes von dem Einfluß der Oper, bei der das Wunderbare, das hier einmal geduldet werde, gegen den Stoff gleichgültiger mache. Das Wunderbare erfüllt dem Dichter also den Zweck, das Stoffinteresse, das dem Vorgang als solchem zugewandt ist, zu zerstören; es vernichtet die Täuschung, als sei das Geschehene Wirklichkeit (Wegweiser, III, 2. Aufl., S. 149 u. 150). Also Schiller will eben aus künstlerischem Interesse die Täuschung nicht, die Lessing verlangt. — Indes, man lasse die Schillersche Anschauung beiseite! Man erwäge nur die Frage: Enthält man solchen Gestalten eines Dramas, an deren Realität man nicht glaubt, die man als Geschöpfe der Volksphantasie oder der Dichterphantasie erkennt, die Teilnahme vor? Ich urteile, nein. Es sei z. B. aus der jüngsten Dramenliteratur an „Die versunkene Glocke" erinnert. Man wird hier den märchenhaften Vorgängen die Teilnahme nicht vorenthalten können, obwohl man nicht an die Wirklichkeit der Gestalten glaubt. Ferner sei auf die „Braut von Messina" hingewiesen, deren tragische Personen, wie es Schiller geradezu ausspricht, keine wirklichen, sondern ideale Wesen sind. Unsere Teilnahme hängt von dem Glauben an die Wirklichkeit der dargestellten Vorgänge und der handelnden Personen nicht ab. Wir hegen auch da Teilnahme, wo uns der Dichter für die Gestalten seiner Phantasie zu interessieren weiß. Dabei soll durchaus nicht geleugnet werden, daß unsere Teilnahme den nur in der Phantasie des Dichters existierenden Personen in erster Linie darum gilt, weil sie ähnlich wie wir empfinden und leben, weil wir im Spiegel ihres Handelns und Empfindens das Handeln und Empfinden der Wirklichkeit gespiegelt finden. Es ist aber etwas anderes, darum sympathisieren, weil die vom Dichter erdichteten Vorgänge wirkliche Vorgänge spiegeln, als weil man sie dank der Täuschung durch die Kunst für wirklich hält. Tiefe „Teilnahme" bringen wir nur dem Menschlichen und dem Göttlichen entgegen; aber so gewiß der Dichter Gestalten seiner Phantasie mit menschlichem Gehalt erfüllen kann, so gewiß sind wir für sie voll Teilnahme. — Was nun den konkreten Fall angeht, den Lessing verhandelt, so muß dem Gesagten gemäß geleugnet werden, daß alle die ohne Teilnahme dem Vorgang zuschauen, die nicht durch die Kunst des Dichters in die Illusion der Wirklichkeit des Vorgangs versetzt werden. Sie empfinden darum doch Teilnahme für diesen Vater, der sich seinen Bluträcher sucht, und für den Sohn, der so Furchtbares erfährt. Ja vielleicht sind sie in einer künstlerischeren, reineren Stimmung, als die, denen vor Schrecken die Haare zu Berge stehen. Übrigens versteht sich von selbst: 1. daß Shakespeares Zeitgenossen, in deren Glauben Gespenster ein wohlbeglaubigtes Bestandstück waren, durch Shakespeares Kunst den Eindruck eines „wirklichen" Gespenstes erhielten; 2. daß auch der moderne Mensch, dessen Phantasieleben geschäftig ist, vorübergehend in die Empfindungsweise hineingerissen werden kann, in die uns an sich ein bloßes Phantasiewesen nicht zu reißen vermag; die Phantasie setzt dann momentan den skeptischen Verstand außer Tätigkeit; 3. ist selbstverständlich, daß ein Gespenst, wenn es der Dichter einführt, eben

nur so eingeführt werden darf, wie Shakespeare tut, und nicht à la Voltaire. Der Grund dafür darf allerdings nach dem Ausgeführten nicht darin gesucht werden, daß der Dichter uns täuschen muß; vielmehr fordert es der durch den Volksglauben ein für allemal festgestellte Charakter der Gespenster. Ein Dichter, der sie anders einführt, nimmt ihnen ihre poetische Natur, erniedrigt sie mithin zur Theatermaschinerie. In der Behauptung, Voltaire mache sich und seinen Geist des Ninus durch einen vergleichenden Hinweis auf Shakespeare und den Geist im Hamlet lächerlich, hat Lessing durchaus recht.

Um den Ton zu verstehen, in dem Lessing das Gespenst in Voltaires Semiramis dem Geist in Shakespeares Hamlet gegenüberstellt, halte man sich das Urteil gegenwärtig, das Voltaire in dem 3. Teil der Dissertation über Hamlet im besonderen und über Shakespeare im allgemeinen ausgesprochen hatte: jenen nennt er summarisch „ein grobes und barbarisches Stück, das der niedrigste Pöbel in Frankreich und Italien nicht ertragen würde“, „die Frucht der Einbildungskraft eines betrunkenen Wilden“. Allerdings findet er neben den „groben Unregelmäßigkeiten“ „erhabene Züge“, die der „größten Genies würdig sind“. Über Shakespeare im allgemeinen aber fällt er das Urteil: „Es scheint, daß die Natur sich darin gefallen habe, im Kopf Shakespeares das Stärkste und Größte, das man sich denken kann, mit dem Niedrigsten und Verabscheuungswürdigsten zu vereinigen, was die geistlose Roheit haben kann“. Es ist begreiflich, daß solche Urteile Lessing gegen Voltaire in den Harnisch brachten.

Den Geist von Hamlets Vater nennt Voltaire „un des coups de théâtre des plus frappans“ und rechnet ihn unter die glänzenden Schönheiten in Shakespeares Dichtungen. Zugleich betont er die nahe Verwandtschaft der Gelegenheit (occasion), in der bei ihm und bei Shakespeare der Geist erscheint. Lessing seinerseits deckte die Unterschiede zwischen den beiden Geistererscheinungen mit unerbittlicher Schärfe auf.

1. Shakespeares Gespenst erscheint, führt Lessing zunächst aus, so wie Gespenster zu erscheinen pflegen. Und in der Tat hat Shakespeare alles getan, um die Einbildungskraft zunächst auf das Erscheinen eines Gespenstes zu stimmen und sie dann, wenn der Geist erscheint, in der rechten Stimmung zu erhalten. Man nehme die erste Erscheinung. Ort der Handlung ist „ein freier Platz vor dem Schlosse“; als Zeit der Handlung wird zweimal mit Absicht die Stunde nach zwölf angegeben. Vorbereitet wird das Erscheinen des Geistes durch ein Gespräch, in dem der Zweifler Horatio sich mit den Zeugen der früheren Erscheinungen über diese Erscheinungen unterredet. Der Geist erscheint, nachdem Bernardo eben den Bericht über jene früheren Erscheinungen begonnen hat. Der Zweifler wird durch den Augenschein überzeugt; denn die Identität des Erschienenen mit dem ermordeten König ist unzweifelhaft. Daß diese Identität ausdrücklich im Gespräch festgestellt wird, ist ein feiner dichterischer Zug. Der Geist verschwindet, als der Morgenhahn laut kräht. Man sieht, der Dichter hat nichts unterlassen, um die Stimmung zu erwecken,

die er für ein Eingreifen der Geisterwelt braucht. Dem Voltaireschen Gespenst anderseits fehlt alles, wodurch es sich vor unserer Einbildungskraft als Gespenst legitimierte. Lessing hebt hervor, daß es am hellen Tage mitten in der Versammlung der Stände des Reichs erscheint. Er hätte noch hervorheben können, daß der Schauplatz nach der szenarischen Bemerkung „ein großes, prächtig geschmücktes Empfangszimmer" ist, daß dieses Empfangszimmer aber, wie sich erst aus dem Verlauf der Handlung ergibt, eine Pforte nach dem Grabmal des Ninus besitzt. Voltaire hat also nur durch Künstelei die Erscheinung des Geistes inmitten der Versammlung der Stände des Reichs ermöglicht.

Den Beweggrund dafür, daß Voltaire sein Gespenst so wenig gespenstmäßig erscheinen läßt, sucht Lessing in Voltaires Abneigung gegen die gewöhnliche, die gemeine Art Gespenster erscheinen zu lassen, in dem Wunsche, einen Geist von edler Art einzuführen. Hier scheint mir Lessing zu irren. Voltaire verfährt meines Erachtens darum so unkünstlerisch, weil für ihn der Geist nicht sowohl handelnde Person als vielmehr ein technisches Requisit ist, mit dem er gewisse Wirkungen erzielen will. Shakespeare schafft naiv und rein künstlerisch, während Voltaire reflektiert und unkünstlerisch schafft. Bei jenem ist der Geist eine lebendig geschaute Gestalt, bei Voltaire ist er ein Mittel. Shakespeare schuf aus der Denkweise seiner Zeit heraus, die Gespenster glaubte und Gespenster sah, Voltaire wollte mit seinem Gespenste auf seine an Gespenster nicht mehr glaubende Zeit gewisse Wirkungen ausüben.

2. In einem zweiten Abschnitt urteilt Lessing über das Gespenst des Ninus vom Standpunkt der Wirkungen aus, die von dem Gespenst auf die mithandelnden Personen ausgehen. Der erste Gesichtspunkt ist technischer Art: Voltaire bringt, so bemerkt Lessing, den Regisseur in die peinliche Lage, eine große Zahl von Statisten so einzuschulen, daß sie ihr Entsetzen beim Anblick des Gespenstes in verschiedener Weise äußern. Man erkennt leicht, daß dies Bedenken nicht schwer wiegt, da es an sich ja für den Regisseur wie für den Maler eine sehr dankenswerte Aufgabe ist, denselben Affekt in vielfacher Weise zum Ausdruck zu bringen. Schwerer wiegt das zweite Bedenken: Die große Zahl der in der Semiramisszene anwesenden Personen, urteilt Lessing, verhindert, daß sich die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen sammelt; umgekehrt vereinige Shakespeare alle Aufmerksamkeit allein auf Hamlet. In der Tat zerstreut sich die Aufmerksamkeit bei Voltaire, selbst wenn man von den stummen Personen absieht, stark, da nach dem Erscheinen des Geistes Semiramis, Assur, Arsace zu Worte kommen. Endlich der dritte Gesichtspunkt: Die Wirkung des Gespenstes auf die Handelnden ist bei Voltaire schwach, bei Shakespeare stark. Als der Geist erscheint, ruft Semiramis, wie Lessing anführt: „Himmel, ich sterbe!" Wenige Augenblicke später ist sie aber bereits zu einer gefaßten und bündigen Anrede an den Geist fähig. Außer der Königin sprechen nach dem Erscheinen des Geistes noch Assur und Arsace; jener ruft aus: „Der Schatten des Ninus selbst! o Himmel! ist es mög-

lich!" Dieser ist so vollkommen Herr der Lage, daß er den Geist anredet: „Nun gut! Was befiehlst du? sprich zu uns, schrecklicher Gott!" Kurz und bündig faßt Lessing seinen Tadel gegen Voltaire in den Worten zusammen: „Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel". Voltaires Verfahren beweist eben, wie wenig sein Geist eine lebendig wirksame Macht ist.

3. Der dritte Unterschied zwischen den beiden Gespenstern, den Lessing aufdeckt, ist meines Erachtens der wichtigste, denn er ist eben der, auf den wir die früheren Unterschiede zurückführen müssen. Voltaires Gespenst, so sagt Lessing, „ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist"; es interessiert uns um seiner selbst willen gar nicht. Shakespeares Gespenst dagegen ist „eine wirklich handelnde Person, an deren Schicksale wir Anteil nehmen". Man denke bei dieser Behauptung Lessings zunächst an die in dunklen Andeutungen gehaltene Rede des Geistes über seinen gegenwärtigen Zustand, sodann an die leidenschaftliche Erzählung von der Schandtat des verbrecherischen Königspaars und an die Aufforderung zur Rache. — Den Grund dieses wichtigsten Unterschiedes findet Lessing sehr richtig in der „verschiedenen Denkungsweise beider Dichter von den Gespenstern". Shakespeare betrachtete die Erscheinung eines Verstorbenen als eine natürliche Begebenheit, Voltaire als ein Wunder. Jener nahm unbedenklich die Erscheinung des Geistes unter die natürlichen Ursachen des Geschehens auf; dieser konnte die Erscheinung nur als das Ergebnis übernatürlichen Eingreifens ansehn. Und dann fehlte Voltaire die künstlerische Einbildungs- und Gestaltungskraft, um die wunderbare Erscheinung in den Formen, welche der Volksglaube verlangt, in den Verlauf der Handlung einzureihen. Das Handeln des Geistes verrät sich bei Voltaire als ein Eingriff von oben, d. h. von außen. Hinter dem Geist des Ninus steht die Gottheit, die ihn um ihrer Zwecke willen erscheinen läßt, steht der Dichter, der von dieser Gottheit etwas lehren will; der Geist im Hamlet will nichts als seine eigenen Zwecke; er verdankt seine Einführung nicht einer lehrhaften Absicht, sondern der Freude, welche die Einbildungskraft des Dichters an Erscheinungen aus der Geisterwelt hat. —

Die Frage der lehrhaften Absicht Voltaires bildet den Gegenstand der letzten Ausführungen Lessings. Aus Voltaires Äußerungen in der Dissertation sei folgendes mitgeteilt: Nach Voltaires — natürlich irriger — Ansicht dient der Schatten von Hamlets Vater dazu, „zu beweisen, daß es eine unsichtbare Macht gibt, welche die Herrschaft über die Natur besitzt"; hegten doch alle Menschen, die Sinn für Gerechtigkeit haben, den Wunsch, daß der Himmel die Verbrechen derjenigen strafe, die Menschen nicht vor ihr Gericht fordern können; „das ist ein Trost für den Schwachen, das ist ein Zügel für den Bösen, der Macht besitzt". Diese Gedanken spricht Semiramis selbst in den Worten aus: „Die höchste Gerechtigkeit im Himmel setzt, wenn es not ist, die ewige Ordnung aus (suspend), die sie selbst eingerichtet hat. Sie erlaubt dem Tode seine Gesetze

zu durchbrechen, um die Erde zu schrecken und den Königen ein Beispiel zu geben.“ Ja, Voltaire ist der Ansicht, ein derartiges Wunder werde in dem Augenblicke etwas Natürliches, wenn es der bereits im Anfang der Tragödie auf ein Wunder vorbereitete Zuschauer selbst wünsche. Dies ist aber nach Voltaires Ansicht eben in seiner Semiramis der Fall, wo man von der 1. Szene an sehe, daß alles durch die himmlische Vermittelung (par la ministère céleste) geschehen müsse. Ein rächender Gott erwecke in der Seele der Semiramis Gewissensqualen, die sie in ihrem Glück nie empfunden haben würde, wenn sie nicht die aus dem Grabe des Ninus ertönenden Rufe inmitten ihres Ruhmes erschreckt hätten. Eben dieser Gewissensbisse bediene sich der Gott, um seine Strafe vorzubereiten. Um seine Anschauung durch klassisches Beispiel zu stützen, beruft sich Voltaire auf die Alten, die nach seiner Meinung in ihren Werken oft die Absicht hatten, irgend eine bedeutende moralische Wahrheit hinzustellen. — Am Schluß seiner Dissertation versichert Voltaire dem Kardinal Quirini, dem er die Dissertation widmet, er überreichte dem Kardinal die Semiramis nur darum, weil dies Werk die reinste, ja, die strengste Sittlichkeit atme. „Die wahre Tragödie“, fuhr er fort, „ist die Schule der Tugend; und der einzige Unterschied zwischen dem gereinigten Theater und moralischen Schriften besteht darin, daß die Unterweisung bei der Tragödie ganz in der Handlung liegt.“

So Voltaire; so wenigstens das, was er sagt. Hat freilich sein deutscher Biograph Mahrenholtz recht,[1]) so beabsichtigte Voltaire durch die Hervorhebung der moralischen und religiösen Seite seiner Tragödie deren wahre, echt rationalistische Tendenz zu verbergen. Sei dem, wie ihm sei, für uns ist vor allem eins von Interesse: wie stellt sich Lessing zu der Frage, ob die Tragödie lehren soll oder nicht? Ein zweifaches lehnt Lessing kurzer Hand ab: 1. daß man in dem Herausstellen des einzelnen Sittenspruches, den man am Ende mancher klassischen Tragödien findet, den eigentlichen Zweck der Dichtungen sehen dürfe und 2. daß zum Wesen des vollkommenen Dramas eine solche Abzweckung auf irgend eine bedeutende Wahrheit gehöre. Damit ist der Ruhmestitel zerstört, den Voltaire für sich in Anspruch nahm, weil sein Stück jene einzelne Wahrheit dartat. Indes würde man ganz falsch schließen, wenn man Lessing hier dahin erklären wollte, als scheide er den Lehrzweck überhaupt von den Wesensmerkmalen der vollkommenen Tragödie aus; denn wenn er äußert, daß es „sehr lehrreiche vollkommene Stücke“ geben könne, die auf keine einzelne Maxime abzweckten, so kann man nicht wohl anders verstehen, als daß zur vollkommenen Tragödie auch Reichtum an Lehren gehören kann. Es wird sich im weiteren noch genauer zeigen, wie Lessing zu dieser Frage steht; vergl. aber schon oben S. 484.

Was nun endlich den Inhalt der Moral betrifft, die den Reingewinn der Semiramis darstellt, so verwirft Lessing (ein echter Deist)

---

[1]) Vergl. Mahrenholtz: Voltairestudien, Oppeln 1882 (S 68) und Mahrenholtz: V.s Leben und Werke, Oppeln 1885 (I. Teil, S. 223).

sie als wenig erbaulich; denn er findet es der Natur der Gottheit angemessener, wenn sie zur Bestrafung des Bösen nicht wunderhafter Eingriffe bedarf, sondern sie in den natürlichen Verlauf der Dinge miteingeflochten hat. Die bedeutsame Frage, ob überhaupt in dem Geschehen der Tragödie ein höchster, göttlicher Wille sichtbar werden soll, wirft Lessing an dieser Stelle nicht auf.

15. und 16. Stück.

(Zaire.)

Die Überschau über die beiden Stücke, in denen Lessing die Zaire Voltaires behandelt, ergibt ein eigentümliches Bild. Den Ausgang nimmt Lessing an einer Mitteilung Voltaires über die Entstehungsursache der Zaire. Es folgen einige etwas spöttisch gefärbte Bemerkungen über die Gründe, weshalb „die Damen", denen man die Dichtung nach Voltaires Mitteilung verdankt, an der Zaire dauerndes Wohlgefallen nehmen mußten. Dann zwei kritische Urteile über die Zaire: im ersten spricht Lessing dem Dichter kurzerhand ab, daß er in der Zaire das Wesen wahrer Liebe zur Darstellung gebracht und also das selbstgesteckte Ziel erreicht habe; im zweiten leugnet der Kritiker, daß Voltaire einen tieferen Einblick in das Wesen der Eifersucht durch seine Zaire bekundet habe. Hierauf schaltet Lessing Bemerkungen über die Wielandsche Shakespeareübersetzung ein. Zur Zaire zurücklenkend, deckt Lessing „drei Unwahrheiten" auf, die sich Voltaire in einer brieflichen Äußerung über den englischen Übersetzer seiner Zaire habe zu schulden kommen lassen. Es reiht sich an ein Bericht über zwei Eigentümlichkeiten der Rollenbesetzung bei der ersten Aufführung der Zaire in England. Nun Bemerkungen über die italienische Übersetzung der Zaire und Bemerkungen über die Umdichtung und die kritische Beurteilung der Voltaireschen Zaire durch den Holländer Duim. Zum Schluß kommt Lessing noch auf die schauspielerische Darstellung einer einzelnen Szene zu sprechen. Das Ergebnis dieser Überschau ist folgendes: Die ästhetische Würdigung der Zaire als eines Kunstwerks tritt stark zurück hinter den literaturgeschichtlichen Bemerkungen Lessings, bei denen das Stück selbst hinter seiner Literar- und Theatergeschichte zu kurz kommt. Man muß ohne weiteres zugestehn, daß Lessing durch die Art seiner Behandlung der Zaire nicht gerecht wird. Tatsächlich muß eine Behandlung, die tiefer in die dramatische und psychologische Natur der Zaire eindringt, u. a. den energischen, dramatischen Verlauf der Handlung und den dramatischen Charakter der Grundsituation des Stücks, die sich als ein Konflikt zwischen Liebe und Glaube darstellt, anerkennen.

1. Zum besseren Verständnis sei nun zunächst der Gang der Handlung in der Zaire angegeben.

Der I. Aufzug beginnt mit einer lebendigen Zustandsschilderung: Zaire, eine junge, im Serail des Sultans von Jerusalem gefangengehaltene Sklavin französischer Abkunft, bekennt ihrer Vertrauten Fatime, daß sie von Sultan

Orosman geliebt wird und daß sie seine edle Liebe, dank deren er sich zu strenger Einehe mit ihr vermählen will, erwidert. Fatime mahnt die Glückliche daran, daß sie doch Christin sei, daß sie, wenn auch sonst unbekannt mit ihrer Herkunft, in einem einst bei ihr gefundenen Schmuckkreuz ein „geheimes Pfand der Treue“ besitze, die sie ihrem Gotte schuldig sei. Darauf erinnert Zaire die Mahnerin, daß Gesetz und Gewohnheit sie, die von der Wiege Sarazenensklavin sei, der Moslemreligion gebeugt habe. Sie philosophiert: „Ich seh' zu wohl, die Sorgfalt, unsrer Kindheit geweiht, formt in uns Neigung, Sitten, Glauben“ . . . . Tut alles doch Erziehung“.[1]) Allerdings hat das Kreuz sie „unwillkürlich“ „mit ehrfurchtsvollem Grauen“ erfüllt, ja, sie hat selbst zu ihm zu beten gewagt, ehe Orosmans Bild sich in ihr Herz einschlich. „Vielleicht,“ sagt sie, „wär' ich, wenn ich nicht liebte, Christin . . . . allein, von Orosman geliebt, vergaß ich alles. Ich seh' nur Orosman“. Es folgt nun eine Szene zwischen Orosman und Zaire, in der der Sultan der „tugendreichen Zaire“ von seinen Plänen und von seiner Liebe spricht. Er verschmäht, so versichert er der Geliebten, die Weichlichkeit des Seraillebens, denn es entnerve und sei die Ursache für politischen Niedergang. „Ich schwör's“, so ruft er aus, „bei meinem Ruhm, bei meiner Liebe, nur Euch wähl' zur Geliebten ich und Gattin; will Euch Geliebter, Freund und Gatte sein“. Die Bewachung ihrer Tugend aber will er nicht verhaßten Sklaven, sondern ihr selbst anvertrauen. („Ich acht' Euch ebenso, wie ich Euch liebe, vertrau' Euch Eurer eignen Tugend an“.) Seine Liebe und die Forderung, die diese seine Liebe an Zaire erhebt, gesteht er in den Worten: „Ich liebe Euch, Zaire, und erwarte von Eurer Seele gleicher Liebe Glut. Mein Herz, gesteh' ich, kennt nur Flammenliebe, und matt geliebt, würd' ich gehaßt mich glauben“. Die Antwort der Zaire, in der sich Liebe, Dankbarkeit und Bewunderung zu einer Empfindung mischen, wird unterbrochen durch die Nachricht von der Ankunft Nerestans. Dieser Nerestan war ebenso wie Zaire in früher Jugend in die Hand der Ungläubigen gefallen; jedoch hatten ihn, als er 9 Jahre alt war, die Christen eingelöst und an den Hof Ludwigs des Heiligen von Frankreich gebracht. Von dort war er zum Kampfe mit den Ungläubigen nach Palästina zurückgekehrt, jedoch bald in die Hände des Sultans Orosman gefallen. In der Gefangenschaft hatte er Zaire wiedergefunden, mit der er in seiner Kindheit gefangen gewesen war. Auf sein bloßes Wort hin war ihm dann von dem großmütigen Sultan die Rückkehr nach Frankreich gestattet worden; sein Plan nämlich war, mit dem Vermögen, das er sich in Frankreich erworben hatte, Zaire, Fatime und 10 Ritter loszukaufen. Nun ist er nach zweijähriger Abwesenheit zurückgekehrt, bringt das Lösegeld und fordert die Befreiung der beiden Frauen und der Ritter. Er selbst muß, da das Lösegeld sein Vermögen aufzehrt, der Gefangene des Sultans bleiben. Der Sultan will sich an Edelsinn von dem Christen nicht übertreffen lassen: er gibt Nerestan frei, schenkt ihm das Lösegeld und ein freiwilliges Geschenk obendrein; ferner läßt er nicht 10, sondern 100 Christenritter los. Unter den Losgegebenen aber soll nicht, so erklärt der Sultan, Lusignan sein. Lusignan ist der letzte aus dem Stamme der Könige von Jerusalem, ein hochgeachteter Greis, dessen bloßer Name eine Gefahr für den Sultan ist. Aber auch Zaire will der Sultan nicht freigeben; „für Zaire“, sagt er zu Nerestan, „steht . . kein Preis in deiner Macht“. Der Sultan merkt Nerestans innere Erregung bei dieser seiner Weigerung; eine leise Regung von Eifersucht ergreift sein Herz, doch überwindet er sie bald dank seinem Stolze. („Ich eifersüchtig! — Ich der zu lieben weiß, wie andre hassen“.) —

---

[1]) Benutzt ist die Übersetzung in der Reclamschen Ausgabe.

II. Aufzug: Nerestan unterredet sich mit dem befreiten Ritter Chatillon; beide beklagen schmerzlich, daß Lusignan nie wieder frei werden soll. Da erscheint Zaire, um von Nerestan Abschied zu nehmen, ihn zu versichern, sie werde als Sultanin die Christen schützen, und um ihm die vom Sultan erwirkte Befreiung Lusignans zu verkünden. Es folgt nun eine höchst wirkungsvolle Wiedererkennungsszene: Lusignan erkennt in Nerestan und Zaire seine beiden Kinder, die einst bei der Eroberung von Cäsarea in die Hände der Ungläubigen gefallen waren. Kaum aber hat Lusignan die selige Freude des Wiedererkennens gekostet, da packt ihn die Angst, ob die Tochter Christin geblieben sei. Zaire bekennt das Geschehene. Darauf eine ergreifende Klage des Vaters und ein stürmisches Eindringen auf die Seele der Tochter, den Heiland nicht zu verraten. Zaire gelobt neue Treue. (Lusignan: „Sag': Ich bin Christin". Zaire: „Ja — ich bin es — Herr".)

III. Aufzug: Während der Vorbereitungen zur Vermählung hat sich die trostlose Zaire ein nochmaliges Wiedersehn mit Nerestan erbeten. Der Bruder teilt der Schwester mit, daß ihr Vater, überwältigt von der allzu heftigen Freude, im Sterben liege, und daß der Zweifel, ob sie am Christenglauben festhalten werde, ihm sein Sterben bitter mache. Zugleich dringt Nerestan in die Schwester, sich noch heute taufen zu lassen. Zaire schwört dem Gesetze des Christengottes, das sie suche und das ihr Herz nicht kenne, treu zu sein. Sehnsuchtsvoll erharrt sie nach ihren Worten des heiligen Wassers, das ihr Herz heilen könne. Aber noch hat sie ihrer Liebe zu Orosman nicht abgesagt. Sie fragt den Bruder, ohne ihn ahnen zu lassen, daß sie von sich selbst spricht: „Was ist des Christentums Gesetz? Welch eine Strafe trifft eine Ärmste, die, den Ihren fern, ... edlen Schutz durch eines Heiden Großmut hat gefunden, sein Herz gerührt — und sich mit ihm verband?" Nerestan antwortet: „Was sagst du? Himmel! Ha! Der schnellste Tod würde —" Zaire unterbricht ihn: „Genug! Stoß zu! Beug' vor der Schande!" Nun die kurze Frage Nerestans: „Wie, Schwester, Du?" und die klare Antwort Zaires: „Mich selber klagt' ich an! Orosman liebt mich — ich vermähl' mich ihm". Dieses Geständnis entfesselt Nerestans Zorn zu einem furchtbaren Ausbruch. Zuletzt erklärt er, „dem verratenen Lusignan" künden zu wollen, ein Tartar sei der von seiner Tochter auserwählte Gott. Von dem harten Seelenkampf, den Zaire in sich ausfechten muß, zeugen die Worte: „Vergib! mich foltern ach! dein Zorn, mein Vater, Liebe, Pflicht, Gewissen, mein Eid und meine Schwäche!" Nerestan tröstet die Schmerzzerrissene mit dem Hinweis auf Gottes Hilfe, die nicht dulden werde, daß ihr Herz sich teile zwischen ihm und einem Heiden. Seiner Mahnung, das Eheband nicht vor ihrer Taufe zu knüpfen, gibt sie nach, und er scheidet mit ihrem festen Versprechen. Zaire bleibt allein zurück, entschlossen, Gott sich zu weihen, und doch voll Angst vor dem Blicke des Geliebten, den sie anbetet und den zu lieben Verbrechen ist. Eben jetzt aber erscheint Orosman, um Zaire zur Vermählung abzuholen. Diese weiß nicht, wo ein und aus stößt nur verängstigte, dem Sultan unverständliche Worte hervor und entzieht sich ihm, davoneilend. Von neuem erwacht Eifersucht im Herzen Orosmans. Aber sein Stolz und die Erinnerung an Zaires unverstecktes Wesen siegen über seine Eifersucht; er nimmt Zaires Flucht für eine Laune.

IV. Aufzug: Die Eröffnungsszene zwischen Zaire und Fatime gewährt einen Einblick in das schmerzgequälte Herz der Heldin; sie ruft zu Gott, so vertraut sie der Freundin: „Nimm mir diese Liebe! Töte meine Wünsche — fülle ganz mein Herz!" Doch drängen sich in ihrer Seele des Geliebten Züge zwischen Gott und sie. Jetzt aber betet sie: „Gott! Mein Herr! Du, der mich dem Geliebten

heut' entreißet, end' meine Tage, die nicht sein mehr sind, damit ich schuldlos sterbe". Dann aber keimt in ihr wieder die Hoffnung auf, Gott könne vielleicht ihren Bund mit Orosman verzeihen. Auch drängt es sie, Orosman alles zu bekennen, doch läßt sie sich durch den früheren Schwur den Mund verschließen. In dem nun folgenden Gespräch mit Orosman überzeugt Zaire durch eine „naive" Zärtlichkeit und einen wahren Schmerz den Sultan von ihrer Liebe zu ihm und erringt von ihm, daß er sie noch einen Tag sich selbst überläßt. Da wird dem Sultan, dem Zaires Liebe wieder gewiß geworden war, ein Brief Nerestans an Zaire überbracht, der in die Hände eines Wächters gefallen war. In diesem Briefe befiehlt Nerestan der Schwester, einen geheimen Gang zu benutzen; der Brief schließt mit den Worten: „Ich warte — sterbe, wärest du nicht treu". Jetzt glaubt Orosmon, daß Zaire ihn verrate. Den hohen Grad seelischer Erregung, in die Orosman geworfen ist, beweist vor allem die Zurücknahme eben erteilter Befehle; so des Befehls, daß Zaire alsbald sterben solle, so des Befehls, daß Zaire vor ihn geführt werde. Als nun Zaire ungerufen erscheint, bekennt sie ihm wieder ihre Liebe; dies Geständnis aber verursacht einen Zornausbruch Orosmans, den Zaire nicht versteht. Und doch gibt er noch einmal der Hoffnung Raum, Zaire liebe Nerestan nicht.

V. Aufzug: Zaire hat Nerestans Brief erhalten; nach langem Schwanken läßt sie Nerestan melden, ihr Herz werde ihn nicht verraten. Ihren Seelenzustand aber schildert sie mit den Worten: „Welcher Zustand! Welche Qual! Die Seele weiß weder, was sie soll, noch, was sie wünscht; ein banges Grau'n ist alles, was ich fühle". — Im Dunkel der Nacht harren Orosman und sein Vertrauter auf die beiden Geschwister, die sie für Liebende halten. Als Zaire erscheint, zückt Orosman den Dolch, läßt ihn aber alsbald sinken. Als aber Fatime ruft: „Er naht", entflammt das Wort wieder seine Wut, und als Zaire selbst in das Dunkel hineinfragt: „Bist du es, Nerestan, du, dess' ich harre?" stößt er sie nieder. An Zaires Leiche vollzieht sich nun in raschem Zeitmaß die Schlußszene. Der Sultan erfährt, daß Zaire — Nerestans Schwester war, daß sie ihn bis zuletzt geliebt hat; überwältigt von seiner eigenen Tat, tötet er sich an Zaires Leiche. —

„Verliebte Helden", wie sie nur ein Dichter schaffen könne, hat Voltaire den Damen versprochen, nach deren Urteil in seinen Dramen nicht genug Liebe war. Ich füge noch hinzu: In einem Briefe an seinen englischen Freund Falkener äußert Voltaire, auf dem französischen Theater erscheine die Liebe mit einer Wohlanständigkeit, einer Zartheit, einer Wahrheit, die man auf anderen Theatern nicht finde. Ebenda bemerkt er im Hinblick auf eine Stelle aus einem englischen Stück, an der Kleopatra leidenschaftlich von ihrer Liebe spricht: „Es ist sehr wahrscheinlich, daß Kleopatra oft in diesem Geschmack sprach, aber man darf eine solche Unziemlichkeit (indécence) nicht vor einer achtungswerten Zuhörerschaft darstellen." „Einige eurer Landsleute", fährt er fort, „haben gut sagen, das sei die reine Natur; es ist ihnen zu antworten, daß eben diese Natur sorgfältig verschleiert werden muß". Für ehrbare Leute gibt es nach Voltaires Meinung kein Vergnügen ohne Wohlanständigkeit. Wohlgemerkt, der letzte Grund für Voltaires Ablehnung leidenschaftlicher Worte ist nicht sittlicher Natur; denn nach einer weiteren Bemerkung ist es „der Schleier", der das „Entzücken" der ehrbaren Leute ausmacht. Am Schluß dieses Briefes fordert Voltaire die Unter-

werfung der Engländer unter die Regeln des französischen Theaters und zwar unter ausdrücklicher Berufung auf die gründliche Kenntnis des menschlichen Herzens, die den Franzosen eigen sei. Endlich sei noch eine Äußerung Voltaires aus einem anderen Briefe (Lettre à Monsieur de la Roque) erwähnt; nach dieser Äußerung ist Zaire das einzige Theaterstück, in dem sich Voltaire ganz der Empfindsamkeit (sensibilité) seines Herzens hingegeben habe.

Lessing seinerseits leugnet, daß die Liebe Voltairen die Zaire diktiert, daß er das Wesen der Liebe dargestellt habe. Dies Urteil ergibt sich ihm aus einer Vergleichung der Zaire mit Shakespeares Romeo und Julia. Man beachte die Art dieser Urteilsbildung wohl! Das Shakespearesche Stück ist gleichsam der Kanon, an dem der Kritiker mißt. Der Abstand beider Stücke ist groß: In Romeo und Julia wird eine werdende Liebe dargestellt, das gewaltige crescendo der Liebe, das mit der ersten Bewegung der Liebenden einsetzt; in der „Zaire“ steht der Zuschauer vor der Liebe der Heldin und Orosmans als einer vollendeten Tatsache. Es ist aber klar, daß das Wesen der Liebe besser offenbart werden kann, wenn der Dichter darstellt, wie sie als Eroberin in die Seele eindringt, hier immer mehr an Boden und an Macht gewinnt und schließlich despotisch das ganze Seelenleben beherrscht. Shakespeare war also mit der Grundlage seines Stücks von vornherein im Vorteil. Indes ist doch auch die Anlage der Zaire derart, daß die Natur der Liebe dargestellt werden kann; denn der Dichter rückt seine Heldin in einen Konflikt zwischen ihrer Liebe und ihrer Religion, und ein Konflikt vermag die widerstreitenden Mächte nach ihrer Kraft und ihrer Natur in die Erscheinung treten zu lassen. Ebenso bietet Orosmans Eifersucht dem Dichter Gelegenheit, die Natur der Liebe zu entfalten. Wenn nun trotzdem die Darstellung der Liebe in Zaire so ganz anders als bei Shakespeare ist, so erklärt sich das zunächst aus der Natur der Liebe Zairens. Während Julias Liebe leidenschaftlich und sinnlich ist, ist die Liebe Zairens durch die Achtung vor Orosmans Mannes- und Herrschertugenden in eine höhere, sittlichere Sphäre erhoben. Mithin ist es ganz folgerichtig, wenn in der Sprache der Zaire die Naturlaute der Leidenschaft fehlen. Anders liegt die Sache bei Orosman; seine Seele kennt nach seiner eigenen Aussage nur Flammentriebe, und er ist eine heftige Natur, die heftiger Empfindungen fähig ist und schließlich auch mit heftigen Taten endet. Wenn in seinen Worten der Ausdruck der Leidenschaft fehlt, so ist daran wohl die Rücksicht auf „die Wohlanständigkeit“ schuld (s. o.); bei Orosman führt „die Wohlanständigkeit“ zu jener Gemessenheit, Behutsamkeit und Kälte, die Lessing tadelt. Hier wirkt offenbar Voltaires oben aus dem Briefe an Falkener mitgeteilte Theorie ein, die gleichermaßen um ihrer Unnatur und um ihrer Heuchelei willen verwerflich ist. — So wenig übrigens von Voltaire bei der Zaire die Sprache der Leidenschaft gefordert werden kann, so sehr kann von ihm ein lebendiges Gemälde ihrer Liebe gefordert werden. Dieser Forderung

entspricht er aber nicht; der Grund liegt in dem Mangel an psychologischer Vertiefung. Die Liebe Zaires ist, man möchte sagen, eine abstrakte Gewalt; der Dichter hat nicht die Fähigkeit besessen, die Liebe seiner Heldin im Zusammenhange mit deren gesamtem Innenleben darzustellen. Ebenso sind die Gegenmächte, die mit der Liebe im Herzen Zaires kämpfen, besonders ihre Religiosität, abstrakte, unlebendige Größen.

Ebenso wie Lessing die Liebe der Zaire an der Liebe der Shakespeareschen Julia mißt, so die Eifersucht Orosmans an der Eifersucht des Shakespeareschen Othello. Und zwar mit mehr Recht, da Voltaire seinen Orosman dem Othello nachgebildet hat, also Nachbild und Vorbild einander gegenüberstehen. Paradox nennt Lessing den Othello ein „Lehrbuch" der Eifersucht. Das will sagen: Shakespeare stellt mit den Mitteln seiner Kunst das Wesen dieser Leidenschaft dar. In der Tat ist das mit genialem psychologischem Verständnis entworfene Bild des Mohren von Venedig das Bild des Eifersüchtigen schlechthin. Es ist, daß ich es wieder sage, ein furchtbares crescendo, in dem Othellos Eifersucht sich von dem ersten Aufzucken bis zum entsetzlichen Losbruch steigert. Ebenso wie die Liebe Romeos und Julias ist die Eifersucht Othellos stark leidenschaftlich; darum aber spricht sich ihr Wesen auch um so viel schärfer und deutlicher aus. In Othellos Seele wird die Eifersucht in reißendem Fortschritt eine allgewaltige Despotin, die sich alles, Liebe, Ehre, Vernunft, unterwirft, die sein ganzes Wesen wandelt. Bei Othellos Eifersucht hat man alsbald den Eindruck, daß sie ihm über den Kopf wächst, daß er ihr nicht entrinnen kann. „Dinge, leicht wie Luft", müssen für diese Eifersucht „Beweis, so stark wie Bibelsprüche," werden, und anderseits kann kein Gegenbeweis so leicht auf die von der Leidenschaft beherrschte Vernunft des Mohren einwirken. Zu einem solchen erschütternden Gemälde der Eifersucht verhalf dem Dichter aber außer der leidenschaftlichen Natur seines Helden sein Jago, der in kunstgerechter Intrige mit einer diabolischen Pädagogik Othellos Eifersucht groß zieht, ihm durch „gefährliche Gedanken" die Seele vergiftet. —

Um den Vergleich zwischen der Eifersucht Orosmans und der Othellos zu ermöglichen, sei auf folgendes hingewiesen: Als Jago (III, 3) die Saat des ersten Verdachtes in Othellos Herz streut, äußert dieser: „Nein, Jago, eh ich zweifle, will ich sehn; zweifl' ich, Beweis: und hab' ich den, so bleibt nichts andres übrig als fort auf eins mit Lieb' und Eifersucht" So scheint der Mohr nach seinen Worten vor der Herrschaft unbegründeten Zweifels gesichert. Aber bereits eine ganz allgemeine Anspielung Jagos auf die freien Sitten der venetianischen Frauen macht ihn stutzen; er fragt nachdenklich: „Meinst Du?" Darauf erinnert Jago den Mohren an die Kunst, mit der Desdemona ihre Liebe zu ihm vor ihrem Vater verborgen habe; alsbald ist Othello bereit, aus dieser Tatsache wie aus einem Vordersatze den von Jago gewünschten Schluß zu ziehn. Und schon ist seine Seele bis in ihre Tiefe erregt. Wohl bekennt er noch: „Ich glaube, Desdemona ist mir treu"; aber dieser Glaube ist bereits vom Zweifel angefressen,

denn dem Bekenntnis des Glaubens hängt sich ein „Und dennoch“ an. Als ihn Jago verläßt, da vermag er bereits bedingungsweise davon zu sprechen, daß Desdemona ihm untreu ist („Find' ich dich verwildert, Falk“), und bereits drängen sich seinem Geist die Gründe auf, weshalb Desdemona „vielleicht“ ihm untreu sei. Nun sieht er Desdemona wieder — und der Anblick, voll Unschuld und Reinheit, tilgt scheinbar allen Zweifel: „Ist diese falsch, so spottet sein der Himmel! Ich will's nicht glauben!“ Aber eben nur zum Schein. Das Gift des Argwohns in seiner Seele arbeitet in ihm weiter. (Jago: „Der Mohr ist schon im Kampf mit meinem Gift“.) Gleich die ersten Worte, die man wenige Augenblicke nach dem scheinbar so festen: „Ich will's nicht glauben“ von ihm hört, beweisen einen erneuten, schlimmen Zweifelanfall: „Ha! ha! mir treulos! Mir!“. Hier rechnet er bereits mit der Treulosigkeit wie mit einer festen Tatsache; ja, er ist so überzeugt, daß er erschütternd von seinem bisherigen Leben Abschied nimmt: „O nun, auf immer fahr wohl, des Herzens Ruh! Fahr wohl, mein Friede! Fahr wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg! . . . Othellos Tagwerk ist getan!“ Allerdings fordert er unmittelbar darauf „den sichtlichen Beweis“, einen Beweis, an dem kein Häkchen sei, „den kleinsten Zweifel zu hängen dran!“ Aber man ahnt, daß Jago ganz richtig urteilt, wenn er vorher ausgesprochen hat, Dinge, leicht wie Luft, seien für die Eifersucht Beweise „wie starke Bibelsprüche“. Und so genügt denn in der Tat Jagos Erzählung von Cassius' Traumsprechen, um ihn zu leidenschaftlichem Wutausbruch zu reizen („In Stücken reiß' ich sie“); und als gar Jago erzählt, Cassio habe sich mit dem Tuche der Desdemona den Bart gewischt, da ist für den Mohren schreckliche Gewißheit da („Nun seh ich, es ist wahr. Blick her, o Jago, so blas' ich meine Lieb' in alle Winde: Hin ist sie“). Nun gibt es (so ahnt man) kein Zurück mehr zum Glauben oder auch nur zum bloßen Zweifel; Desdemonas Todesurteil ist geschrieben. — In der nun folgenden Szene (III, 6) zwischen Othello und Desdemona verstellt sich der Mohr, um Desdemona nach dem Tuch zu inquirieren. Aber in seinen Worten wühlt eine wilde Leidenschaft, die sich nur mühsam verbirgt. Es ist eine der erschütterndsten Szenen, da der Zuschauer das unheimliche Dunkel durchschaut, in dem für Desdemona die Empfindungen des Mohren eingehüllt bleiben. Die letzte Arbeit Jagos an Othello ist leicht (IV, 1). Wohl inquiriert Othello später noch einmal die Emilia, aber der Richter, der hier inquiriert, muß schuldig finden. Ebenso hat der Mohr kein Auge und kein Ohr mehr für die Unschuld im Antlitz und im Wort Desdemonas (IV, 2). Die Katastrophe ist unvermeidlich geworden.

Man begreift Lessings Urteil, der eifersüchtige Orosman spiele gegen den eifersüchtigen Othello „eine sehr kahle Figur“. Der Voltairesche Orosman besitzt (wenigstens nach seiner eigenen Aussage) eben jenes leidenschaftliche Wesen, das zu heißer Liebe, heißem Haß und heißer Eifersucht fähig macht. Aber Voltaire nutzt diese Anlage nicht aus. Wohl hat sein Orosman genug Eifersucht, um schnell Verdacht zu fassen; aber er

wird zu schnell fertig mit seiner Eifersucht (I, 5). Später weigert sich Zaire, ihm in die Moschee zu folgen; ihr ganzes Wesen ist unsicher; aber Orosman wird an ihrer Unsicherheit nur für kurze Zeit unsicher. Wohl ruft er aus: „Welch furchtbar Licht erleuchtet meine Seele!" aber bald glaubt er wieder. Wohl wallt dann noch einmal der Zweifel in ihm auf, und er stößt einen „Wutschrei des zerrissenen Herzens", des „glühend erschaffenen Herzens", aus; aber sofort erklärt er wieder, auf Zaire dürfe kein Zweifel haften (III, 7). Und noch einmal wiederholt sich das Spiel: noch einmal bittet Zaire um Frist, wieder, ohne den Grund offen mitzuteilen. Aber auch diesmal siegt der unschuldsvolle Anblick Zairens über jeden Zweifel (IV, 2. 3). Jetzt erhält Orosman den Brief. Über das nun eintretende Auf und Ab seiner Empfindungen s. o. S. 508.

Während Shakespeares Othello von dem Dämon der Eifersucht gleichsam gebannt ist, hat Voltaires Orosman Freiheit über sich und soviel Herrschaft über seine „Wut", daß er mit seiner Eifersucht fertig zu werden vermag. Der Übergang aus leidenschaftlicher Eifersucht zu ruhigem Glauben geschieht so schnell und so leicht, daß man nicht an seine „Wut" zu glauben vermag. Wohl hat auch Othello Augenblicke, in denen er wieder glaubt, wieder glauben will; aber wir glauben nicht an dieses Glauben. Bei Shakespeare hat man ein gewaltiges Kontinuum von der ersten Eifersuchtsanwandlung bis zur grausigen Schlußtat, einen ununterbrochenen, wenn auch hier und da ein wenig verlangsamten Fluß der Ereignisse. Bei Voltaire fehlt der gewaltige dramatische Druck nach vorwärts; die Bewegung setzt aus und ein und wieder aus und ein. Er setzt mechanisch die Leidenschaft des Sultans ins Spiel und außer Spiel; er macht nicht Ernst mit dieser Leidenschaft, von der er doch den Sultan reichlich reden läßt. Was Wunder, wenn wir von der psychologischen Natur der Eifersucht bei Voltaire so wenig erfahren!

Lessing sagt, man könne bei Shakespeare alles lernen, was die Eifersucht angehe, „sie erwecken und meiden". In der Tat ist Jago ein Meister in der unheimlichen Kunst, Eifersucht zu erwecken. Der Corasmin Voltaires, dem der eifersüchtige Orosman seine Empfindungen mitteilt, ist der Vertraute des französischen Dramas und zwar in seiner gehaltlosesten Gestalt. Es ist hier nicht der Ort, auf Jagos Meisterschaft im Berechnen der Seelenbewegungen des Mohren, auf seine genaue Kenntnis des Wesens der Eifersucht, auf seine Kunst in der Beschaffung der „Beweise" näher einzugehen; es seien hier nur die Worte hergesetzt, mit denen Jago des Mohren Vertrauen zu Cassio zu unterminieren anfängt: Jago: Hat Cassio, als ihr warbt um eure Gattin, gewußt um eure Liebe? Othello: Von Anfang bis zu Ende: warum fragst du? Jago: Um nichts, als meine Neugier zu befried'gen; nichts Arges sonst. Othello: Warum die Neugier, Jago? Jago: Ich glaubte nicht, er habe sie gekannt. Othello: O ja, er ging von einem oft zum andern. Jago: Wirklich? Othello: Wirklich, ja wirklich! — Findst du was drin? Ist er nicht ehrlich? Jago: Ehrlich, gnäd'ger Herr? Othello: Ehrlich, ja ehrlich! Jago: Soviel ich weiß, Gen'ral! Othello:

Was denkst du, Jago? Jago: Denken, gnäd'ger Herr? Wahrlich eine diabolische Kunst, verneinend zu bejahn, durch Verbergen zur Enthüllung anzureizen, unverdächtig Verdacht zu erwecken.

Nach Lessings Meinung lehrt Shakespeares Stück auch die Eifersucht zu vermeiden. Wirklich muß man diese Tragödie der Eifersucht eine gewaltige Mahnung zur Sophrosyne, zu der Besonnenheit nennen, welche die Leidenschaft hindert, das Urteil zu verblenden; so mahnt nicht nur das tragische Zuspät im V. Aufzuge, so mahnt der ganze tragische Verlauf. —

Nun noch etwas zur Sprache Lessings in dem ersten Hauptabschnitt des 15. Stücks. Man beachte den Satz: „Ein junger feuriger Monarch" usw. Wie glücklich beweist er mittels der langen Reihe der unverbundenen Subjekte seines anakoluthischen Satzes, daß die Zaire wirklich ein Lieblingsstück der Damen sein müsse! Dabei tritt wiederholt Lessings Neigung zu zugespitztem Ausdruck hervor: „Ein Sieger, nur von der Schönheit besiegt" — „Ein Herz, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilt". Auch beachte man noch, daß Lessing jedem der aufgereihten Subjekte eine attributive Bestimmung (in der Gestalt eines Partizipiums, einer adverbialen Verbindung, eines Relativsatzes) gibt. — Eigentümlich ist an der Kritik Lessings in sprachlicher Hinsicht, daß er zweimal ein Bild, das allzu begeisterte Verehrer Voltaires zum Lobe der Zaire gebraucht hatten, aufnimmt, aber so umformt, wie es seiner Wertschätzung entspricht. Ein Kunstrichter hatte geäußert: „Die Liebe selbst hat Voltaire die Zaire diktiert"; Lessing setzt zunächst mit schneller Hand für Liebe „Galanterie", nimmt aber später das Bild noch einmal auf und prägt es zu der Wendung um: „Voltaire versteht den Kanzleistil der Liebe vortrefflich". Ebenso verfährt er mit dem von Cibber gebrauchten Bilde; durch eine zweifache Korrektur gelangt er hier zu dem seinem Urteil entsprechenden Ausdruck.

2. Die weiteren Abschnitte des 15. und 16. Stücks sind nur kurz zu behandeln. Es genügt etwa folgendes:

a) Der Abschnitt über Voltaires Äußerung in seinem Briefe an Falkener beweist den fast unglaublichen Leichtsinn Voltaires im Behaupten, eine Eigenschaft, die Lessings unerbittlichen Wahrheitssinn schwer reizen mußte. Allerdings vermag ich nur eine Unwahrheit festzustellen. Nach Voltaire bestand die „gar nicht unvernünftige Gewohnheit der Engländer" darin, „daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz anderen Geschmacke waren als das Übrige des Stücks"; Voltaire fügt hinzu: „Und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten". Es handelt sich um den Sinn der Worte: „Die in einem ganz anderen Geschmacke waren als das Übrige des Stücks". Lessing deutet die Worte auf die Reime in den Aktschlüssen. Zu dieser Deutung paßt aber nicht der letzte Satz der von Lessing angeführten Stelle; denn der Übergang aus reimfreien in gereimte Verse kann nicht wohl ein Übergang in einen „ganz anderen Geschmack" ge-

nannt werden. Auch wäre nicht recht erfindlich, inwiefern der Eintritt der Reime für den Dichter der durchweg gereimten Zaire ein Zurückdrängen des sprechenden Helden durch den Dichter, eine Beeinträchtigung „der Rechte der Natur“ bedeuten könnte. Zu tadeln scheint Voltaire nach dem Wortlaut vielmehr ein Heraustreten des Dichters in Reflexionen, die nicht im Charakter der Situation liegen. Was die dritte „Unwahrheit“ angeht, so vermag ich in der Voltaireschen Stelle den von Lessing herausgelesenen Sinn, Hill sei mit seiner Neuerung epochemachend gewesen, nicht zu finden. — Lessings Schlußbemerkung im 15. Stück behandelt die Frage nach dem ästhetischen Recht gereimter Verse am Ende der Aufzüge ungereimter Dramen ein wenig en bagatelle. Es liegt auf der Hand, 1. daß es nicht gleichgültig ist, „ob wir zuletzt Reime hören oder keine“, und 2. daß der Nutzen der Reime als eines Zeichens für das Orchester mit der Frage nach dem Recht der Reime gar nichts zu tun hat, da die Entscheidung aus inneren Gründen gefällt werden muß. Offenbar bilden gereimte Zeilen einen kräftigen Aktschluß. Daraus folgt aber nicht, daß der Dichter jeden Akt mit gereimten Versen schließen darf. Reimschluß ist meines Erachtens nur gestattet, wenn der Akt in gesteigerter (lyrischer) Empfindung ausgeht.

b) Die abweichende Behandlung der letzten Worte des sterbenden Orosman einerseits bei Gozzi, anderseits auf der deutschen Bühne gaben Lessing Veranlassung zu einigen Bemerkungen, die ebenso sachlich zutreffend wie stilistisch interessant sind. Mit Recht kämpft Lessing gegen die willkürlichen Kürzungen im Interesse eines wirkungsvollen, dem Heldenspieler wünschenswert erscheinenden Aktschlusses. Er will keinen schauspielerischen Effektschluß und Schlußeffekt auf Kosten des Dichters; er mag die zur „Rundung“ des Stücks unentbehrlichen Schlußworte nicht missen. —

Dieser Abschnitt ist nach der Seite der Darstellung sehr eigenartig. Er beginnt mit der positiven Behauptung, der deutsche Geschmack fordere äußerste Kürze bei den letzten Worten des sterbenden Orosman. Alsbald aber stellt er diese seine eigene Behauptung in Frage: „Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will?“ Der einen Frage folgen mehrere, darunter zwei in sehr pointierter Fassung. Den Fragen folgt die Erklärung, die das Gegenteil jener ersten Behauptung enthält: Dem deutschen Temperament ist ein ruhigeres Ausklingen des Stücks ganz genehm. Aber „wir sollen nicht“, was wir wollen, fährt Lessing, die Aufmerksamkeit aufs Äußerste spannend, fort. „Und warum sollen wir nicht“? lautet gleichsam die Gegenfrage des Lesers. Darauf das Bekenntnis: „Auf dieses Warum weiß ich kein Darum“. Aber auf diese Erklärung des Nichtswissens folgt alsbald eine in der Form ebenso schüchterne wie in der Sache gewisse Antwort: „Sollten wohl die Orosmanspieler daran schuld sein?“ Die Begründung dieser Meinung nimmt die Form der Entschuldigung an: „Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten“ usw. Unter den drei Sätzen ist der elliptische „Erstochen und geklatscht“ von echt Lessingscher Art; durch die

elliptische Gestaltung des Satzes rückt er eben das beides eng zusammen, was die Orosmanspieler möglichst nahe aneinander gerückt sehn mögen: erstechen und klatschen. — Der ganze Abschnitt aber ist eine Probe für die dialektische Lebhaftigkeit des Lessingschen Denkens und Schreibens. Der Leser gewinnt ein lebhaftes Bild von der Art, wie bei Lessing die Gedankenbildung vor sich gegangen ist, und wird zu lebendiger Teilnahme an diesem Prozeß veranlaßt.

c) Lessings Bemerkung über das Spiel Orosmans in der 6. Szene des IV. Aufzugs ist bezeichnend für seine Stilrichtung auf dem Kunstgebiete der Schauspielkunst.

Es handelt sich um die Frage der Übergänge aus einer Gemütsbewegung in die andere. Lessing schließt sich hier an Remond de Sainte-Albine an, der in seinem Comédien für die Darstellung aufeinander folgender, aber einander entgegengesetzter Gemütszustände abtönende und vermittelnde Übergänge gefordert und diese Forderung eben an unserer Szene illustriert hatte. Das hier ausgesprochene und von Lessing angenommene Kunstprinzip ist charakteristisch für eine Stilrichtung, welche der Darstellung äußerster Affekte, unvermittelter Ausbrüche der Empfindung abgeneigt ist, welche die Darstellung des Wilden „durch die vorhergehenden Bewegungen" vorbereitet und es durch die darauf folgenden Bewegungen wiederum „in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen" aufgelöst haben will (s. oben S. 512). Zustimmen wird man indes diesem Prinzip nur bedingterweise. Klar scheint zunächst zu sein, daß durch stummes Spiel vermittelte Übergänge überall da berechtigt sind, wo auch in der Seele der handelnden Person solche Übergänge aus einer Gemütsbewegung in eine entgegengesetzte stattfinden; das stumme Spiel begleitet und kommentiert dann nur die Seelenbewegung. Anders aber, wenn der Übergang sprunghaft, unvermittelt ist. Hier würde eine durch stummes Spiel ausgedrückte gradweise Steigerung einen Widerspruch zwischen dem seelischen Vorgang und der schauspielerischen Darstellung bezeichnen. Zudem würde die Darstellung auf diese Weise viel an Kraft einbüßen. Unsere Szene enthält eine Stelle, wo der Übergang sprunghaft, und eine andere, wo er gradweise ist. Orosman sagt im Beginn der Szene: „Siegt allmächtig über mein Werben andrer Liebe Glut — ja, schwankt Ihr nur — gesteh's — mein Herz verzeiht sofort". Er ist also großmütig zum Verzeihn bereit. Alsbald aber erwacht seine Leidenschaft wieder und fordert: „Opfere mir den Frechen, der dich vergöttert". Hier ist der Übergang jäh und unvermittelt und so muß er auch dargestellt werden, wenn der unruhige Seelenzustand Orosmans naturwahr dargestellt werden soll. Hingegen kann der Orosmandarsteller zu dem leidenschaftlichen Ausbruch: „Wie! Heiße Liebe schwört mir noch ihr Mund! O Schändlichkeit! Zaire! Meineidige!" auf dem Wege einer allmählichen Steigerung gelangen; diese Steigerung würde ihren schauspielerischen Ausdruck in dem immer mehr gesteigerten stummen Spiel finden, mit dem Orosman die gleichfalls immer mehr sich steigernden Liebesbeteuerungen der Zaire begleitet.

Stück 18 und 19; Stück 22—25; Stück 33; Stück 87—95.

Das bedeutsame Thema, das Lessing in diesen Abschnitten verhandelt, ist das Verhältnis der Dichtung zur Geschichte. Die Anordnung des Stoffes würde am besten in der Art sich gestalten, daß mit Stück 22 bis 25 (Besprechung des Essex von Thomas Corneille) begonnen würde. Hier stellt sich zunächst Lessing auf den Standpunkt Corneilles und seines Kommentators Voltaire, nach deren Ansicht der Dichter an die geschichtliche Wirklichkeit gebunden ist; er verhandelt mit dem historisierenden Dichter und mit dem historisierenden Kommentator historisch. Dann aber verläßt er diesen Standpunkt und tritt prinzipiell auf seinen eigenen Standort hinüber (23. Stück gegen Ende). Hier würden dann die das Verhältnis der Dichtung zur Geschichte betreffenden Abschnitte am Ende des 18. und am Anfang des 19. Stücks einzuschalten sein. Unter Mitberücksichtigung des Schlußabschnitts vom 33. Stück sind dann die Hauptfragen zu erörtern: „Aus welchem Grunde benutzt der Dichter die Geschichte?" und „Inwieweit ist er an die geschichtliche Wirklichkeit gebunden?" Aus den Stücken 87—91 endlich ist die Frage zu beantworten: „Inwiefern hängt Lessings Anschauung vom Verhältnis der Poesie zur Geschichte mit Lessings obersten Grundsätzen über die Poesie überhaupt zusammen?"

Im Anfang des 23. Stücks bekämpft Lessing den Historiker Voltaire wegen der in seinen Remarques sur le comte d'Essex[1]) gegen Thomas Corneilles historische Irrtümer gerichteten Angriffe. Von Interesse ist Voltaires allgemeiner Standpunkt in unserer Hauptfrage. Er äußert: „Die Intrige der Tragödie ist nur ein Roman; die Hauptsache ist, daß dieser Roman zu interessieren vermag. Man fragt, bis zu welchem Punkte es erlaubt ist, in einem Gedicht die Geschichte zu fälschen. Ich glaube, daß man nicht, ohne zu mißfallen, die Tatsachen, noch auch die Charaktere ändern darf, die dem Publikum bekannt sind. ... Aber wenn die Ereignisse, welche man behandelt, einer Nation unbekannt sind, ist der Schriftsteller vollkommen darüber Herr". Der hier ausgesprochene Grundsatz macht also den Dichter von dem Zustand der geschichtlichen Kenntnisse seines Publikums abhängig, gibt ihm mithin einen Maßstab, der nur für unbestimmte Zeit Wert hat. Voltaire selbst setzt sich in Widerspruch mit seinem eigenen Grundsatz, wenn er dem Thomas Corneille seine historischen Irrtümer dick anstreicht, obwohl er zugestehn muß, daß zur Zeit des Thomas Corneille fast niemand in Frankreich über englische Geschichte unterrichtet war.

Wie sehr sich Voltaire in seiner Rolle als Historiker gefällt, beweist u. a. die Préface du commentateur, in der er „für die, welche historische Untersuchungen lieben", genauere außer aller Beziehung zu der Essextragödie stehende Mitteilungen über das Geschlecht des Grafen Essex macht. An der Spitze eben dieser auf Genauigkeit Anspruch erhebenden Mit-

[1]) Die Remarques stehen im Anhang von Voltaires Kommentar über den älteren Corneille.

teilungen aber steht der Satz: „Der Graf Leicester folgte in der Gunst (der Königin) Dudley".

Im Ausgang des 18. und im Anfang des 19. Stücks setzt sich Lessing mit einem französischen Kunstrichter über den Grund auseinander, weshalb ein Dichter geschichtliche Stoffe für seine Dramen wählen solle. Jener behauptet, die Tragödien seien ausdrücklich dazu da, dem Zuschauer die Großtaten wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorzustellen. Lessing lehnt diese Zweckbestimmung nicht nur in der uneingeschränkten Form, die ihr der französische Kunstrichter gegeben hat, sondern grundsätzlich ab; denn nach seiner Meinung wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten. Dafür ist seines Erachtens die Geschichte da. Ja, er sieht eine Herabwürdigung der Tragödie darin, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikos mache oder sie dazu mißbrauche, den Nationalstolz zu nähren. Prüfen wir den Grund für diese ablehnende Haltung Lessings. Der Grund ist in dem Satz enthalten: „Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde". Dieser Zweck würde allerdings dann nicht oder doch nur zufällig erreicht werden, wenn der Tragiker die Absicht hätte, eines Helden Gedächtnis zu erhalten, denn im letzteren Falle wäre geschichtliche Genauigkeit, eine genaue Darstellung der geschichtlichen Einzelpersönlichkeit nach ihrer Eigenart, eine genaue Darstellung ihrer allerpersönlichsten Schicksale, erforderlich. Je individueller das Bild der Taten und der Schicksale wäre, je zweckentsprechender wäre es. Mit solcher Darstellung des Individuellen und Zufälligen stände Lessings Zweckbestimmung in Widerspruch. Auf dem Theater soll man nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat; folglich darf der Charakter des Helden nicht ins Individuelle gezeichnet werden, und folglich dürfen auch die das Handeln des Helden beeinflussenden Umstände nicht zu individuell, nicht zu speziell sein. Jedes geschichtliche Geschehn ist, man mag es nach dem Charakter der handelnden Personen oder nach der Art der begleitenden Umstände betrachten, nur sich selbst gleich; mithin läßt sich aus der geschichtlichen Darstellung eines geschichtlichen Geschehnisses nur lernen, was einzelne Menschen unter ganz bestimmten Verhältnissen getan haben. Indes schließen wir doch tatsächlich von dem Tun einzelner Menschen auf das Tun anderer einzelner Menschen und bringen so das Tun der Menschen unter allgemeine Gesetze. Es geschieht dies in der Weise, daß wir in dem Charakter der Menschen und in der Gesamtheit der wirkenden Umstände nur die wesentlichen Momente betrachten und die unwesentlichen, „zufälligen" Momente in der Betrachtung vernachlässigen. Geschieht das, so ist die Möglichkeit des Vergleichs zwischen dem Handeln verschiedener einzelner Menschen, die Möglichkeit des Analogieschlusses und der Festlegung bestimmter Gesetze gegeben. Dieses Vernachlässigen der „unwesentlichen", „zufälligen" Momente

ist indes nur so lange möglich, als der Gang der Ereignisse nicht von ihnen beeinflußt wird. Das ist aber durchaus nicht immer der Fall, denn nicht selten wird im tatsächlichen Geschehn das an sich Unwesentliche, Zufällige von entscheidender Bedeutung. Man denke einen seiner Natur nach genau bekannten Charakter und genau bestimmte Verhältnisse aufeinanderwirkend, so werden die Fälle nicht selten sein, in denen das Ergebnis sich nicht dem Ansatz gemäß herausstellt, weil Zufälligkeiten einwirken. Die reinen Fälle werden keineswegs die Regel sein; sie werden es umsoweniger sein, je zusammengesetzter die Verhältnisse sind, unter denen gehandelt wird; denn je verwickelter die Zusammenhänge sind, je mehr hat der Zufall Gelegenheit, gestaltend einzugreifen. Indes braucht auch hier die philosophische Betrachtung, die das Allgemeine sucht, noch nicht zu enden; denn es ist wenigstens bis zu einem gewissen Grade möglich, die Wirkungen des Wesentlichen von denen des Unwesentlichen, Zufälligen zu sondern. Allerdings sind reine Fälle für die philosophierende Betrachtung günstiger; sie sind leichter zu verwerten und verläßlicher. Man hat in der Geschichte drei Gruppen von Fällen: 1. die, bei denen nur wesentliche Momente sowohl in den Charakteren wie in den Situationen sich der Betrachtung darstellen, sei es, weil wirklich nur das Wesentliche wirksam wurde, sei es, weil uns die geschichtliche Überlieferung allein das Wesentliche aufbewahrt hat; 2. die Fälle, in denen auch Unwesentliches und Zufälliges einwirkt, aber ohne die Wirkungen des Wesentlichen erheblich zu beeinflussen; 3. die Fälle, in denen die Erkenntnis der Wirkungen des Wesentlichen durch die Einwirkungen des Zufälligen erschwert wird. Wie verhält sich nun der Dichter zu der Geschichte? Da er uns nach Lessing zeigen soll, was jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde, so sind für ihn die Fälle der ersten Art die brauchbarsten, die der zweiten und dritten Art werden ihm in steigendem Maße unbrauchbar erscheinen, weil ihm die Erreichung seines eigentlichen Zwecks durch sie in steigendem Maße erschwert wird.

Warum und unter welchen Voraussetzungen benutzt der Dichter nun die Geschichte? Abgelehnt ist bereits der panegyrische Zweck. Ebenso lehnt Lessing im 2. Abschnitt des 19. Stücks ab, daß der Dichter darum Geschehenes benutze, weil es geschehen sei, d. h. weil es eben als Geschehenes verbürge, daß derartiges geschehn könne. Der Dichter hat nicht nach der äußeren Bezeugung, sondern nach der inneren Wahrscheinlichkeit zu fragen.

Der Dichter benutzt nach Lessings Meinung die Geschichte dann und nur dann, wenn sie ihm zu dem dichterischen Zwecke, den er sich vorgesetzt hat, dienlich ist, und zwar dienlich ist wie die besterfundene Geschichte. Wohlgemerkt! Der Lessingsche Dichter sucht nicht erst lange in den Geschichtsbüchern nach einem „wahren Falle", er benutzt ihn nur, wenn er ihm „von ohngefähr" aufstößt. Man halte fest: Der tragische Dichter Lessings kommt mit einem Zwecke an die Geschichte heran. Für diesen Zweck

bedarf er eines Falles, den er entweder erdichtet oder, wenn es sich so trifft, aus der Geschichte entnimmt. Wahre Fälle eignen sich dann für die dichterische Verwertung, wenn sie dem philosophischen Zwecke der Tragödie dienen, d. h. wenn man aus ihnen lernen kann, was „ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde". Der Zweck, mit dem der Dichter an die Geschichte herankommt, ist die Darstellung von Charakteren in Handlung; d. h. wenn er sich anschickt, die Geschichte als „Repertorium" zu benutzen (s. 23. Stück gegen Ende und 24. Stück), so besitzt er bereits das Bild der Charaktere, die er „in Handlung" darstellen will. Diese Charaktere aber sind typischer Art, denn nur typische, nicht streng individuelle Charaktere entsprechen dem philosophischen Zweck der Tragödie. Aus der Geschichte aber wird der Dichter dann schöpfen, wenn er in ihr Charaktere findet, die mit den Charakteren „mehr oder weniger Gleichheit" haben, deren Bild ihm vorschwebte (23. Stück). Nehmen wir das naheliegendste Beispiel. Will der Dichter „die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung" darstellen, in die „ein stolzes und zärtliches Herz" fallen kann, so wird er Elisabeth von England zur Heldin seines Stücks machen, aber nicht sowohl die geschichtliche Elisabeth, als vielmehr „das poetische Ideal" dieser geschichtlichen Elisabeth.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun auch die Antwort auf die Hauptfrage, ob und inwieweit der Dichter von der historischen Wahrheit abweichen darf. Lessings Entscheidung ist schroff und scharf. Da der Dichter eine geschichtliche Begebenheit nur wählt um der Charaktere willen, die er darstellen wollte und deren Bild er in den geschichtlichen Personen wiedergefunden hat, so müssen ihm die Charaktere „heilig", unantastbar sein; nur daß er sie „verstärken" und „in ihrem besten Lichte" zeigen, d. h. sie so darstellen darf, daß sich in ihnen ein reines Bild, das Ideal ihrer geschichtlichen Wirklichkeit, darbietet. Hingegen hat der Dichter über die Fakta unumschränkte Verfügung. Mit den Tatsachen darf der Dichter „umspringen, wie er will". Die Charaktere sind das Wesentliche, die Tatsachen das Zufällige (33. Stück gegen Ende).

Prüfen wir nun die gesamten Ansichten Lessings über das Verhältnis der Tragödie und der Geschichte. Lessing lehnt ab, daß es die Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken verdienter Männer der Nation zu erhalten. Es versteht sich allerdings auch für uns von selbst, daß jede Art von Poesie verwerflich ist, bei der ein äußerer Zweck störend auf den Kunstcharakter einwirkt. Damit ist also aller Tendenzpoesie das Urteil gesprochen, insofern die Tendenz ihrer Natur nach ein Schaffen unter reinkünstlerischen Gesichtspunkten verhindern wird. Anderseits heißt es in das Selbstbestimmungsrecht des Dichters als eines religiösen, sittlichen, patriotischen Menschen eingreifen, wenn man ihm untersagen wollte, mit der Wahl seiner dramatischen Themen seinen religiösen, sittlichen, patriotischen oder sonstigen Interessen zu dienen. Die Ästhetik erhebt an den Dichter nur den Anspruch,

daß er ein Kunstwerk schaffe. Hingegen ist der Dichter durch die Ästhetik als solche durchaus nicht gehindert, mit seinem Kunstwerk irgend einem, etwa einem ethischen, Zwecke dienen zu wollen. Ja, es heißt den Dichter künstlich aus den Kulturzusammenhängen, in denen er steht, herausreißen, wenn man ihn von der Rücksicht auf die Kulturwirkungen seiner Dichtung befreit oder ihm gar verbietet, mit seinem Kunstwerk der Kultur in seiner Weise dienen zu wollen. Somit ist es, so zu sagen, eines der Menschenrechte des Dichters, daß er mit seiner Dichtkunst auch seinem Vaterlande dient.

Der Lessingsche Dichter hat sich, wenn er die Geschichte als Repertorium benutzt, bereits vorher ein Bild der Charaktere vorgezeichnet, die er „in Handlung" zeigen will. Indes lassen doch gelegentliche Wendungen erkennen, daß nach Lessings Meinung der dichterische Vorgang nicht immer der eben bezeichnete ist. Bisweilen gewinnt der Dichter den in Handlung darzustellenden Charakter erst durch ein Art Abstraktion von einem historischen „Falle". Der Gang der dichterischen Arbeit würde dann folgender sein: Einen gegebenen geschichtlichen Charakter „idealisiert" der Dichter, d. h. er reinigt ihn von allem Zufälligen, so daß ein reiner Typus entsteht; für die Darstellung dieses Charakters in Handlung würde dann das geschichtliche Tatsachenmaterial verwandt werden, aber nur, soweit es der deutlichen Ausprägung des Charakters dient. Wenn der geschichtliche Verlauf der Tatsachen dem Dichter für seinen Zweck nicht zusagt, so hat er freieste Verfügung über das Tatsächliche und kann es frei schaffend umgestalten. Ja, er kann völlig frei dichten, falls er nur die Grundzüge des Charakters bewahrt. In letzterem Falle ist für ihn die Geschichte eben ein Reportorium für Charaktere. Gemeinhin wird der Fall der häufigere sein, daß der Dichter nicht mit einem fertigen Charaktertypus, dessen Darstellung ihn reizt, an die Geschichte herantritt, sondern daß ihm aus der lebendigen Anschauung eines Tatsachenverlaufs, in dem sich bedeutende, interessante Charaktere in Handlung darstellen, der Antrieb zur dichterischen Darstellung kommt. Es ist aber für Lessing höchst bedeutsam, daß er den anderen Fall als den eigentlich normalen behandelte. Man denkt an Lessings Lehre von der Fabel; nur daß es im Drama nicht eine allgemeine Moral zu veranschaulichen, sondern Charaktertypen in Handlung darzustellen gilt. Lessing empfängt den Impuls zur Darstellung aus dem Interesse für einen Charaktertypus, war er doch für alles Charakterologische aufs entschiedenste interessiert; und zwar galt sein von Aristoteles her bestimmtes Interesse nicht sowohl dem Individuellen, als vielmehr dem Typischen.

Nach Lessing wählt der Dichter eine Begebenheit zur Darstellung nicht um des Ortes, der Zeit und der Handlung, sondern nur um der handelnden Personen, der Charaktere, willen. Ist dies allgemeingehaltene Urteil richtig? Kann man sich zunächst nicht sehr wohl einen Dichter vorstellen, den die Form des Geschehens in erster Linie interessiert, der nicht sowohl zu den Charakteren die Handlung, als vielmehr zu der

Handlung die Charaktere sucht? Gewiß werden bei dem sogenannten Charakterdrama für den Dichter die Charaktere das Entscheidende sein, nicht aber bei dem Schicksalsdrama, wenn man unter diesem Namen die Form des Dramas versteht, bei der das, was geschieht, im Vordergrund des dichterischen Interesses steht. Vor allem aber: die Trennung von Charakteren und Handlung, wie sie Lessing vornimmt, ist von vornherein etwas Anormales. Zumeist werden dem Dichter in der Geschichte weder die handelnden Personen für sich noch die Handlung für sich von Interesse sein, sondern eins mit dem andern. Namentlich für den naiven Dichter werden Personen und Handlung nicht mit logischer Schärfe auseinandertreten, weil er nicht abstrakte Charakterbilder entwirft, sondern Menschen in dramatischer Situation und in lebendiger Handlung schaut.

Lessing hält nicht eben viel von der Verwertung der „wahren Fälle"; denn es lohnt sich nach seiner Meinung nicht, die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen. Mit andern Worten: Lessing verweist den Dichter in erster Linie auf seine freischaffende Phantasie; diese muß ihm die „Fälle" schaffen, die er zu seinem Zweck bedarf. Daß dieser Standpunkt Lessings einseitig ist, mag an Schiller bewiesen werden. Im Jahre 1798 war Schiller entschlossen, keine anderen als historische Stoffe zu wählen, weil freierfundene Stoffe eine Klippe für ihn sein würden; es stehe in seinem Vermögen, so schreibt er am 5. Januar an Goethe, eine gegebene und bestimmte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes seine Phantasie zügele und seiner Willkür widerstehe. Allerdings sehnte sich der Dichter dann nach der Abfassung der Wallensteintrilogie nach einem freierfundenen Stoffe, weil er bei der Arbeit am Wallenstein die ganze Pein des Ringens mit einem aufs äußerste ungefügen Stoff kennen gelernt hatte. Vergl. Wegweiser III, 1, (2. Aufl.), S. 3. Aber sein nächstes Werk war — die Maria Stuart.

Der erste freierfundene Stoff, den Schiller in der zweiten Hauptperiode seines Schaffens bearbeitete, sind „die feindlichen Brüder". Aber eben die Braut von Messina beleuchtet das Bedenkliche der Anschauung Lessings. Klar ist ja, daß der auf den Namen des Dichters keinen Anspruch hat, der nur dann zu schaffen vermag, wenn er einen zur dramatischen Bearbeitung gleichsam fertigen Stoff findet. Ebensowenig ist der ein Dichter, der darum wirkliche Vorgänge nötig hat, weil das Freierdichtete bei ihm unwahrscheinlich wird, weil er den von ihm erdichteten Vorgängen nicht die innere Wahrscheinlichkeit zu geben vermag. Anderseits beweist aber doch jene Äußerung Schillers, wie sehr gewisse Dichternaturen des geschichtlichen Stoffs bedürfen; es werden sonderlich die Dichter sein, in deren Gesamtausstattung die Phantasie überwiegt, und die des Wirklichen bedürfen, damit sie „Natur" schaffen. Ebenso wie es für die realistisch veranlagten Dichternaturen nachteilig werden muß, wenn sie „nach wirklichen Fällen" „servil" die Natur (d. h. die Wirklichkeit) kopieren, ebenso muß es für die Dichternaturen, denen die schaffende Ein=

bildungskraft in reichem Maße verliehen ist, gefährlich werden, wenn sie ihre Phantasie nicht durch gegebene Stoffe einschränken. Sie werden dazu neigen, mit dem Weltstoff zu spielen und sich in „phantastischen und bizarren Kombinationen“ zu gefallen. Vergl. Wegweiser a. a. O. S. 240 f. Der gegebene Stoff hemmt „die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft“ und zwingt den Dichter, die Erfahrung, die Welt des Wirklichen auf sich einwirken zu lassen.

Daß Lessing die Wichtigkeit des gegebenen Stoffs so wenig würdigt, hängt vor allem damit zusammen, daß er in der tragischen Darstellung typische Charaktere in Handlung, und zwar, so möchte man sagen, in typischer Handlung, d. h. in einer solchen Handlung darstellen will, in der sich eine typische Situation (Lessing spricht von „gewissen gegebenen Umständen“) dramatisch entfaltet. Er verlangt also von der tragischen Handlung nicht jene Individualisierung, jene Belebung durch kleine zufällige Züge, die dem Vorgang den Schein der Wirklichkeit geben. Darum aber ist ihm auch die Geschichte als Quelle für den tragischen Dichter nicht sonderlich wertvoll. Sobald aber ein Dichter seiner Tragödie den Charakter wirklichen Lebens geben will, wird er gern einen gegebenen Stoff benutzen; nicht nur, weil der Stoff an sich jene individualisierenden Züge, jene kleinen Zufälligkeiten besitzt, die er braucht, sondern weil er den Stoff nun auch im Sinne des wirklich Geschehenen dichtend, mit individualisierenden Zügen eigener Erfindung beleben kann. —

Abweichungen von der historischen Wahrheit sind dem Dichter nach Lessings Meinung in allem gestattet, was die Charaktere nicht betrifft; die Charaktere dagegen sind ihm heilig (s. o.). Warum dürfen zunächst nach Lessing die Charaktere in keinem wesentlichen Zuge verändert werden? Weil, so erklärt er, die geringste wesentliche Veränderung die Ursache aufheben würde, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Damit stimmt überein, daß nach seiner Ansicht die Geschichte „ein Repertorium von Namen“ ist, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Beachten wir zunächst, was es heißt und heißen kann, daß „wir“ mit den Namen gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Da mit „wir“ offenbar nicht Geschichtskenner, sondern Gebildete im allgemeinen bezeichnet sind, so ist natürlich von Lessing keine genaue Kenntnis der Charaktere, sondern nur die Kenntnis jener Charakterzüge gemeint, die in den Taten der Personen deutlich heraustreten. Oft wird es eine einzige Gruppe von Eigenschaften sein, die sich mit einem bestimmten geschichtlichen Namen verbindet, während der Charakter im übrigen dunkel bleibt. Hieraus ergibt sich: Unantastbar sind nach Lessings Voraussetzungen dem Dichter, der nicht vor einem Parterre von Historikern seine Dramen aufführen läßt, nur die Hauptzüge des Charakters, sagen wir: die im hervorragenden Sinne geschichtlichen Züge. Allerdings spricht eine Bemerkung Lessings am Ende des 33. Stücks gegen diese Folgerung; denn hier äußert Lessing, die geringste Veränderung im Charakter scheine uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzu=

schieben. Doch hat er oben ausdrücklich von den geringsten wesentlichen Veränderungen gesprochen; und diese wesentlichen Züge dürften wohl die geschichtlich ans Licht getretenen sein.

Gestattet werden von Lessing solche Veränderungen, welche die Charaktere verstärken und ins Licht stellen. Der letzte Ausdruck könnte allein auf die Technik der Darstellung des geschichtlich überlieferten Charakters gehn. Indes ergibt der ganze Zusammenhang und vor allem Lessings Rechtfertigung des Corneilleschen Essex, daß Lessing in erster Linie ein die Charaktersubstanz betreffendes Verfahren und zwar die Herausgestaltung einer reinen Charakterform meint. Der Essex des Corneille ist „ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann". Der geschichtliche Essex war weder so groß noch so unbiegsam. Trotzdem hat Lessing nichts einzuwenden; ihm genügt es, daß der geschichtliche Essex „immer noch groß und unbiegsam genug war, um dem von ihm abgezogenen Begriffe" seinen Namen zu lassen. Also: der Dichter findet in der Geschichte einen in gewissen Grenzen großen und unbiegsamen Essex vor; er zieht von diesem geschichtlichen Essex einen „Begriff" ab, d. h. einen Idealbegriff, indem er die Eigenschaften des geschichtlichen Essex überhöht und so „das poetische Ideal von dem wahren Charakter" gewinnt. Selbstverständlich muß die Veränderung, mittels deren das poetische Ideal gewonnen wird, keineswegs immer in einer Verbesserung der Eigenschaften liegen; sie kann ebensogut in einer schärferen Herausmodellierung niedriger und gemeiner Züge bestehn Man muß sich aber fragen, ob bei einem solchen Eingreifen in die Charaktersubstanz nicht das Wesen der Charaktere verändert wird; denn es liegt auf der Hand, daß das Wesen eines Charakters nicht nur in der Gesamtheit der in ihm zur Einheit verbundenen Eigenschaften, sondern auch in dem Grade der Stärke zu suchen ist, in dem sich die einzelnen Eigenschaften auswirken, wie auch in dem Verhältnis, in dem sie ihrer Stärke nach zueinander stehen.

Es sind nun noch die Gründe darzulegen und zu prüfen, weshalb nach Lessing die Charaktere dem Dichter „weit heiliger" sein müssen als die Tatsachen (s. 33. Stück gegen Ende). Lessing gibt zwei Gründe an: Den ersten sieht er darin, daß von genau beobachteten Charakteren auf die Tatsachen, sofern sie eine Folge des Handelns der Personen sind, mit großer Sicherheit geschlossen werden kann, während der Rückschluß von Tatsachen auf Charaktere unsicher ist, da sich dasselbe Faktum aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens liegt nach Lessings Meinung das Lehrreiche nicht in den Tatsachen als solchen, sondern in der Erkenntnis, „daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen". Ein dritter Grund, ich möchte sagen: der philosophische, liegt in dem Satze: „Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, was mehreren Personen gemein sein kann, die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches". Die Folge dieser verschiedenen Wertung der Tatsachen und der Charaktere würde in der dichterischen Praxis

in folgender Weise zum Ausdruck kommen: Wenn der Dichter durch die Geschichte den Antrieb zur Darstellung von Charakteren empfängt, so darf er mit den Tatsachen, in denen sich der Charakter geschichtlich offenbart hat, „umspringen, wie er will“, nur daß die umgeformten Tatsachen dem geschichtlichen Charakter der Handelnden nicht widersprechen. Umgekehrt: Wenn der Dichter ein interessantes Faktum darstellen will, wie z. B. die Erhöhung einer europäischen Sklavin zur gesetzmäßigen Sultanin, so darf er, solange er die geschichtlichen Namen beibehält, die Charaktere nicht wesentlich verändern. Sobald die Charaktere wesentlich verändert würden, erschienen die Personen als Betrüger, als Usurpatoren fremder Namen.

Für eine Prüfung der Lessingschen Begründung ist zunächst wichtig, den Sinn festzustellen, in welchem Lessing das Wort „Tatsache“ gebraucht. Tatsache ist ihm das Geschehnis nach seiner äußeren Seite, das nackte Faktum, bei dem das Wie des Geschehens außer Betracht bleibt. Wenn nun auch zugegeben werden muß, daß der Sprachgebrauch die einseitige Betonung des Geschehens nach seiner Äußerlichkeit begünstigt, so muß doch anderseits betont werden, daß nur bei einem rein äußerlichen, etwa chronologischen Wissen die einzelne Tatsache nur als nacktes Faktum dem Geiste gegenwärtig sein wird. Oft wird mit der Kenntnis der äußeren Tatsächlichkeit auch die Kenntnis des psychologischen und ethischen Charakters des Geschehenen verbunden sein. Gewiß, es gewinnt eine Tatsache ihre psychologischen und ethischen Charaktermerkmale nur durch die Personen, durch die sie wirklich geworden ist. Aber eben weil auf die Tatsache die Merkmale des sie verwirklichenden Charakters übertragen werden, weil mit der Tatsache sich psychologische und ethische Eigenschaftsbestimmungen zu unauflöslicher Einheit verbinden, darum ist die scharfe Scheidung zwischen Charakteren und Tatsachen, wie sie Lessing hat, zu künstlich und zu abstrakt. Versteht man unter Tatsache nur das bloße Faktum, so gibt es natürlich eine Fülle von Charakteren, durch die das Faktum wirklich geworden ist; je konkreter indes eine Tatsache bestimmt ist, je deutlicher bei ihr namentlich ihre psychologische und ethische Natur mitgedacht wird, um so genauer wird die Richtung bestimmt, in welcher der Rückschluß von der Tatsache auf die wirkenden persönlichen Kräfte erfolgen muß.

Das zweite Beweismittel für seine Behauptung entnimmt Lessing seiner nach Aristoteles gebildeten Anschauung über die Aufgabe der Dichtung (s. o. und 19. Stück). Nach dieser Anschauung sollen wir auf dem Theater lernen, „was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde“. Demgemäß bildet der Charakter der Personen den Ansatz- und den Mittelpunkt für das Interesse des Lessingschen Dichters. Es muß dieser Anschauung gegenüber aber von neuem darauf hingewiesen werden, daß für manche Dichternaturen auch die Tatsachen den Ansatzpunkt und den Mittelpunkt des Interesses bilden können. Da sind vor allem die Dichter, die von einer bedeutsamen

Verkettung der Ereignisse, einer interessanten Folge von Tatsachen, einer charakteristischen Bewegungslinie, einer eigenartigen Peripetie oder Katastrophe zu tragischer Darstellung angeregt werden. Dichter dieser Richtung werden die Charaktere nach den Tatsachen und nicht die Tatsachen nach den Charakteren bestimmen; ihnen werden die Charaktere nur „Träger der Handlung" sein. Prinzipiell wird die Betonung des Geschehens vor den Charakteren dann sein, wenn der Dichter den philosophischen Standpunkt teilt, für welchen in der Geschichte die Idee, die hinter den Erscheinungen liegt oder sich in ihnen entwickelt, das Entscheidende ist. — Ohne Frage liegt dem germanischen Geist das Charakterdrama besser; es ist, so zu sagen, die wärmere, die gemütvollere Art des Dramas, kann doch bei ihm die Teilnahme sich dem Personenleben reichausgestalteter, stark differenzierter Charaktere zuwenden. Immerhin aber hat man kein Recht, die andere, dem romanischen Geiste genehmere Dramenform prinzipiell zurückzuweisen. — Noch auf eins sei hingewiesen: Wenn die Tatsachen der Illustrierung der Charaktere dienen sollen, so müssen (wie Lessing richtig bemerkt) die Tatsachen die Folgen des Handelns der Charaktere sein; der Dichter wird also, um es so zu sagen, Tatsachen mit möglichst hohem charakterologischen Gehalt bevorzugen, d. h. Tatsachen, in denen sich die Charaktere möglichst deutlich aussprechen. Da nun aber der Weltverlauf neben solchen Tatsachen sehr viel Tatsachen aufweist, die das Ergebnis eines Zusammenwirkens persönlichen Handelns und unpersönlicher Daseinsmächte sind, so würde bei der Lessingschen Anschauung leicht ein sehr einseitiges, sehr verkürztes Weltbild zur dramatischen Darstellung gelangen.

Das Ergebnis unserer kritischen Betrachtung ist somit, daß Lessings Begründung seiner Grundanschauung von der Stellung des Dichters zur geschichtlichen Wahrheit unter mehrfacher Einseitigkeit leidet. Wie aber ist die Rechtslage des Dichters gegenüber der Geschichte? Vorweg noch eins! Ebenso wie Lessing leugnet auch Schiller, daß der Dichter vor das Tribunal der Geschichte gezogen werden darf; auch nach Schiller hat die Geschichte keine „Gerichtsbarkeit" über das Produkt des Dichters. Schiller erteilt dem Dichter das Recht, den geschichtlich gegebenen Stoff nach seinem Bedürfnis zu bearbeiten; der Zweck des Dichters aber ist zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. In der Tat sind Schillers Dramen der Beleg für diese Anschauung. Bei aller Sorgsamkeit des Quellenstudiums, aller Ausnutzung auch des geschichtlichen Kleinwerks läßt er sich vollkommene Freiheit, den Stoff nach seinen dramatischen Zwecken frei zu gestalten. Unter den Dramen klassischer Vollendung sei vor allem die Jungfrau von Orleans genannt. Vergl. Wegweiser III, 2 S. 145, wo nachgewiesen ist, daß bei der Gestaltung des Stoffs vor allem Schillers Anschauung vom Wesen des Tragischen maßgebend gewesen ist.

Um feste Ausgangspunkte für die weitere Untersuchung zu gewinnen, seien zunächst die beiden extremen Standpunkte in unserer Frage

festgelegt. Auf dem einen Standpunkt wird die Poesie ganz der Gerichtsbarkeit der Geschichte unterstellt, auf dem polar entgegengesetzten wird dem Dichter die vollkommen freie Verfügung über die Geschichte gegeben. Lessing würde zwischen beiden Standpunkten einen mittleren Standpunkt einnehmen. Der erstere Standpunkt schließt, das sei zunächst bemerkt, die Poesie von der Verwertung der Geschichte nicht vollkommen aus, selbst wenn man ihn, was hier natürlich nur aus methodischen Gründen angenommen wird, streng buchstäblich durchführt. Der Dichter würde also überall, wo eine geschichtliche Überlieferung für einen einzelnen dramatischen Vorgang vorliegt, streng an diese gebunden sein, bis auf Tag und Stunde, bis auf den Ort der Handlung, bis auf das einzelne Wort. Würde die Überlieferung für den ganzen Vorgang lückenlos sein, so würde der Dichter naturgemäß an den Stoff überhaupt kein Recht haben; sein Verdienst bestände in nichts anderem als in dem Herausfinden der dramatischen und tragischen Beschaffenheit des Stoffs. Ist der Vorgang nicht schon in dramatischer, sondern in erzählender Form überliefert, so würde das Recht des Dichters darin bestehen, daß er die Erzählung des dramatischen Vorgangs in die dramatische Form zurückverwandelt; zu dem Alleräußerlichsten würde z. B. die Rückverwandlung der indirekten in direkte Rede gehören. Größer würde die Tätigkeit des Dichters sein dürfen, wenn die geschichtliche Überlieferung nicht gleichmäßig genau, wenn sie stellenweise summarisch ist, wenn z. B. nur der Gang eines Gesprächs in großen Zügen oder nur das Ergebnis einer Handlung überliefert ist. Hier würde es das Recht des Dichters sein, unter Beachtung alles Überlieferten den Vorgang zu rekonstruieren, natürlich unter strengem Dringen auf größtmögliche geschichtliche Wahrheit. Die Freiheit in der Verfügung wächst, je weniger genau die geschichtliche Überlieferung ist. Das Recht der Poesie macht sich also auf dem Gebiete geltend, auf das die Geschichte kein Anrecht erhebt. Die Poesie wird nach dem bisher Gesagten in den Gebieten der Geschichte am freiesten sich bewegen, in denen die geschichtliche Überlieferung nicht bis ins einzelne geht. Hier wird sie dramatisch verwertbare Situationen finden, für die die Geschichte nicht mehr als etwa die allgemeine Lage, die handelnden Personen in den großen Grundzügen ihres Charakters, den Gang der Handlung in seinen großen Schritten und das Ergebnis der Handlung überliefert. Das Recht freier Gestaltung wird hier nur durch die Pflicht des Dichters eingeschränkt, geschichtsmäßig, im Sinn und Geist der Zeit, zu dichten, also nicht etwa im Stile von Ebers und Genossen, d. h. so, daß mit der Treue gegen die äußere Tatsache Untreue gegen den ganzen Geist der dargestellten Zeit Hand in Hand geht.

Bisher war von einem einzelnen Vorgange die Rede. Tiefer in die Frage führt die Betrachtung des Falls, wenn eine Reihe von geschichtlichen Vorgängen, die eine Einheit ausmachen, zur dramatischen Behandlung gelangen soll. Naturgemäß bleibt die Lage der Dinge dieselbe für alle

die Fälle, in denen die Geschichte mangels sorgfältiger Einzelüberlieferung nur wenig Anspruch auf die Poesie erheben kann. Anders, wenn der ganze Tatsachenverlauf, den der Dichter um der ihm innewohnenden, ihm eingeborenen dramatischen Natur willen sich erwählt hat, geschichtlich genauer überliefert ist. Auch hier mag zunächst wieder der extreme Fall gesetzt werden, daß alle die Einzelvorgänge, die den Gesamtvorgang ausmachen, bereits in dramatischer Form überliefert wären; dann würde der Dichter, der die Handlung auf die Bühne bringt, den Ruhm des glücklichen Finders oder des eifrigen Spürers, aber auch keinen anderen Ruhm davontragen. Anders aber liegt die Sache, wenn der Verlauf der Tatsachen, wie er geschichtlich überliefert ist, nicht nur nicht von Haus aus dramatische Form hat, sondern auch bei Wahrung der geschichtlichen Treue keine dramatische Form annehmen kann. Beachten wir zunächst nur einmal den Zeitverlauf: Der Dichter, der sein Publikum für einen Abend in Anspruch nehmen will, hat, wenn wir wieder einmal aus methodischen Gründen den Fall äußerster Gebundenheit an die Geschichte setzen, nur das Recht, einen Vorgang dramatisch darzustellen, der sich geschichtlich in derselben Zeitdauer abgespielt hat, die dem Dichter für das Bühnenspiel zur Verfügung steht. Dabei sei zunächst die Handlung als fortlaufend, durch Aktschlüsse nicht unterbrochen gedacht. Vergl. unter den neueren Dramen die Braut von Messina. Wenn der Dichter die Form der Gliederung nach Akten wählt, so wäre er bei strenger Treue gegen die Geschichte nur dann dazu berechtigt, wenn sich die Handlung in Wahrheit auch in solche Abschnitte gegliedert hat. Man sieht: Wollte die Geschichte eine solche Treue beanspruchen, so würde sie die Poesie aus ihrem Gebiete verweisen. Wohl begegnen in der Geschichte aktmäßig verlaufende, d. h. solche Handlungen, in denen schon die geschichtliche Wirklichkeit eine scharfe Gliederung zeigt, aber einmal sind die Fälle nur Seltenheiten, und zweitens wird die Länge des Zeitverlaufs meist eine andere sein als die Länge der dem Dichter zur Verfügung stehenden Zeit. Also schon die äußerlichsten Existenzbedingungen seiner Kunst zwingen den Dichter, der geschichtlichen Wahrheit gegenüber eine gewisse Freiheit zu fordern. Die Geschichte ist mehr „mit Zeit gemischt“, der Dichter wird die Freiheit beanspruchen müssen, die Ereignisse zusammenzudrängen. Der geschichtliche Verlauf der Ereignisse ist meist nicht so scharf gegliedert, wie es der aktförmige Aufbau der dramatischen Bühnendarstellung fordert, darum wird der Dichter das Recht in Anspruch nehmen müssen, schärfere Einschnitte zu machen, als sie der geschichtliche Verlauf an sich aufweist. Vorausgesetzt ist allerdings bei der letzten Forderung, daß die Gliederung in Aufzüge für die dramatische Handlung notwendig ist, eine Voraussetzung, die selbstverständlich einer genauen ästhetischen Erörterung unterzogen werden müßte. Im tatsächlichen Verlauf der Dinge liegen zwischen den entscheidenden Abschnitten der Ereignisse andere, die geringere Bedeutung haben. Der Dichter wird, damit er sein Stück in Ansehung des Ortes und der Zeit

nicht in zuviel Abschnitte zerreißen muß, die minder entscheidenden Abschnitte ausscheiden müssen. Ähnliches gilt von der Personenzahl. Oft wirken in der Geschichte eine solche Fülle von Personen zusammen, daß der Dichter die Zahl erheblich kürzen muß, wenn er nicht die Teilnahme der Zuschauer zerstreuen will. Tiefer einschneidende Interessen noch hat der Dichter der Geschichte gegenüber wahrzunehmen, wenn er der inneren Natur seiner Kunst gerecht werden will. Die Natur des Dramas verlangt eine kräftig nach vorwärts gespannte Handlung, ein Wirken von Wille auf Wille usw. Der Dramatiker muß das Recht für sich in Anspruch nehmen, diesen Forderungen seiner Kunst bei der Bearbeitung des Stoffs gerecht zu werden. Nur mag hier nachdrücklich betont werden, daß der dramatische Dichter seine Ansprüche nur auf Grund der Wesensgesetze seiner Kunst erheben kann, nicht aber auf Grund solcher Gesetze etwa des dramatischen Aufbaus, wie sie Gustav Freytag in der „Technik des Dramas" aufgestellt hat. Es läßt sich sonach die Frage nach dem Rechtsverhältnis zwischen Dichtung und Geschichte mit aller Strenge nur auf Grund einer Ästhetik des Dramas entscheiden. Auf zwei Punkte soll in diesem Zusammenhange noch besonders hingewiesen werden. Verlangt man im Drama typische Charaktere (s. o.), so wird man von der Geschichte fordern müssen, daß sie die Herausarbeitung des reinen Typus gestatte, d. h. vor allem die Weglassung individualisierender Nebenzüge. Diejenige Stilrichtung hingegen, die als handelnde Personen scharf individualisierte Charaktere fordert, wird, der geschichtlichen Überlieferung treu, hinnehmen, was diese ihr bietet; sie wird gerade solche Züge dankbar aufnehmen, die den Charakter aus seiner typischen Allgemeinheit zu individueller Eigenart herausgestalten. Von noch größerer Bedeutung wird für das Maß der Freiheit die Anschauung des tragischen Dichters über den letzten Zweck seiner Kunst sein. Anders wird sich z. B. der Dichter zur Geschichte stellen, wenn er es als den Endzweck seiner Kunst ansieht, zu rühren und durch Rührung zu ergötzen, als wenn er die Darstellung des Tragischen schlechthin, mag es nun das Tragische der niederdrückenden Art oder das Tragische der erhebenden Art sein, als Zwecke seiner Kunst bestimmt. Grundsätzlich verschieden vollends wird das Verfahren der Dichter mit der Geschichte sein, je nachdem sie der realistischen, phantastischen, idealistischen Richtung angehören. Der Realist, dem die Natur „treuen Sinn" der Wirklichkeit gegenüber gegeben hat, wird geneigt sein, den Weltstoff mit allen seinen zufälligen Erscheinungen so, wie ihn die Geschichte darbietet, zur Darstellung zu bringen. Ihm wird Treue gegen die Geschichte Pflicht sein. Der Dichter phantastischer Richtung wird der Wirklichkeit gegenüber das Recht beanspruchen, frei mit dem geschichtlichen Stoff spielen zu dürfen, sie nur als den großen Steinbruch zu betrachten; aus dem er Steine und Steinchen entnimmt, um sie mit der Kraft der Einbildung frei zu gestalten und frei zusammenzuordnen. Der Idealist endlich wird sich das Recht beilegen, von der Idee aus den Stoff zu gestalten. Für die beiden letzten Stilrichtungen werden sich

kaum bestimmte Grenzen, innerhalb deren die Freiheit über den historischen Stoff sich halten muß, feststellen lassen; namentlich wird der Dichter phantastischer Richtung die volle Souveränität über den historischen Stoff beanspruchen. Dem Idealisten wird man zumuten können, daß er nicht von außen her seine Ideen an die Geschichte heranbringt, sondern der ihr immanenten Idee nachspürt und daß er zweitens die in dem Stoff vorhandenen brauchbaren Momente sorgfältig benutzt und nicht ohne Grund da frei dichtet, wo der Stoff ihm Brauchbares liefert. Der Dichter gerät dann in Nachteil, wenn er etwa, wie es z. B. Schiller bei der Gestaltung des Endschicksals der Jungfrau von Orleans getan hat, einen Schatz erschütternder Tragik aus dem gegebenen Stoffe nicht erhebt und völlig frei dichtend einen Schicksalsverlauf einsetzt, dessen Tragik, selbst an Schillers eigenem Maßstabe gemessen, nicht so groß wie die des tatsächlichen Verlaufs ist. Auch folgende Anschauung dürfte Zustimmung verdienen: Je tiefer der geschichtliche Sinn eines Volkes sich entwickelt, desto mehr wird es sich einem freien Schalten des Dichters über einen geschichtlichen Stoff, den seine Geschichtskenntnis umspannt, widersetzen. Ich spreche ausdrücklich vom historischen Sinn und nicht von dem historischen Wissen, obwohl sich historischer Sinn natürlich nur an historischem Wissen entwickeln kann. Unsere Zeit aber ist viel reicher an geschichtlichem Sinn als die Zeit Schillers und Goethes, und darum dürfte eine Behandlung, wie sie Schiller z. B. der Geschichte der Jungfrau von Orleans hat angedeihen lassen, jetzt auf nachhaltigen Widerspruch stoßen. Die idealistische Dichtweise wird darum in unserer Zeit gut tun, sich an völlig freierfundene Stoffe zu halten oder doch an solche Perioden der Geschichte, die entweder wegen mangelhafter Überlieferung oder darum, weil sie das Geschichtsverständnis der Gebildeten nicht umfaßt, der dichterischen Freiheit Spielraum lassen. Schaltet ein Dichter frei über einen Abschnitt der Geschichte, in dem der Gebildete nicht bloß die Haupttatsachen und die Hauptcharaktere in ihren Grundzügen, sondern auch den Tatsachenverlauf im einzelnen und die Hauptpersonen nach ihrer ganzen Individualität sowie auch die Nebenpersonen kennt, so wird dann, wenn der Geschichtssinn der Zuhörer lebhaft ist und sich nicht dem augenblicklichen Eindruck der dichterischen Behandlung hingibt, eine peinliche Lage im Geiste des Zuhörers entstehn: ein Herüber und Hinüber der Gedanken von der Dichtung zur Wirklichkeit und von der Wirklichkeit zur Dichtung wird entstehn, und jedenfalls wird eine zu ruhiger Aufnahme geeignete Stimmung kaum sich entwickeln. Ergibt die Vergleichung, daß der Dichter den poetischen Gehalt der geschichtlichen Wirklichkeit nicht ausgeschöpft oder wohl gar nicht erkannt hat, so wird ihm aus diesem Mangel an Vertiefung und an Sinn für den poetischen Gehalt der Geschichte ein schwerer Vorwurf erwachsen. Ist es dem Dichter aber z. B. gelungen, im Verlauf der Gesamthandlung einen Abschnitt (etwa den Schluß) so zu erfinden, daß er mehr poetischen Gehalt als die geschichtliche Wirklichkeit in sich birgt, so wird allerdings Freude an der Gestaltungskraft des Dichters entstehn, zugleich aber

wird eben durch den Vergleich mit der unpoetischen Wirklichkeit ein Mißbehagen entstehn, das die Freude an der Gestaltungskraft des Dichters beeinträchtigt. Die Quelle dieses Mißbehagens ist das durch die Vergleichung der Dichtung und der Wirklichkeit immer wieder erregte Bewußtsein, daß das Ganze eine Mischung von Wahrheit und Dichtung ist. Weicht etwa der Dichter in der Weise von der Geschichte ab, daß er im Interesse der dramatischen Kraft seiner Darstellung seinen Helden, der vielleicht kläglich oder traurig endet, auf die Höhe tragischer Erhebung führt, so wird seine Darstellung doch keine erhebende Kraft erlangen; denn wenn auch an sich die bloße Wahrscheinlichkeit des Geschehens dazu genügt, einer Tragödie erhebende Kraft zu verleihen, so ist bei der historischen Tragödie die Wirkung dann vernichtet, wenn die Wirklichkeit der Dichtung widerspricht.

Inwieweit muß nun aber auch die realistische Stilrichtung von der Geschichte Freiheit für sich verlangen? Die glatte und scharfe Scheidung Lessings, nach der die Dichtkunst den Charakteren gegenüber gebunden, den Tatsachen gegenüber frei ist, ist (wie oben gezeigt wurde) undurchführbar. Zunächst sei eins grundsätzlich festgestellt: Die größte Treue ist der Dichter dem Geist der Geschichtsperiode schuldig, aus der er sein dramatisches Thema geschöpft hat. Er muß sich dermaßen in den Geist der dargestellten Zeit hineinleben, daß er aus ihr heraus dichtet. Wenn Dichter Personen einer weit zurückliegenden Zeit modernes Empfinden unterlegen oder für eine solche Zeit moderne Formen des Geschehens überhaupt anwenden, so werden ihre Dichtungen einem besseren Geschmacke bei allem Glanz der Darstellung unerträglich sein. Modern sentimentale Empfindungen bei Helden der Vorzeit sind ein höchst peinlicher Anachronismus. Auch in Sachen der Sprache ist der realistische Dichter zur Treue gegen den Geist der von ihm dargestellten Zeit verpflichtet. Wieweit bei gründlichem Quellenstudium die Treue gegen den Geist der Sprache einer Zeit gehn kann, ohne daß die Sprache ungenießbar wird, beweist z. B. Gerhard Hauptmanns übrigens nach der dramatischen Seite völlig verunglückter Florian Geyer. Perioden, deren Empfindungs- und Sprechweise uns fremd ist, eignen sich nicht für realistische Darstellung.

Was nun zweitens den Tatsachenstoff angeht, so läßt sich naturgemäß eine jeden einzelnen Fall entscheidende Norm nicht geben. Doch darf folgendes als allgemeine Norm gelten: „Die Haupttatsachen eines geschichtlichen Tatsachenverlaufs müssen dem Dichter „heilig" sein. Es sind das die Tatsachen, die z. B. die einzelnen Stadien einer Entwicklung kennzeichnen, Tatsachen, in denen sich die Höhe-, Tief- und Wendepunkte der Ereignisse darstellen. Je unwesentlicher eine Tatsache ist, um so größer ist das Recht des Dichters, sie nicht zu beachten. Genauere Orts- und Zeitbestimmungen werden meistens als nebensächlich angesehen werden dürfen; nur wenn z. B. das Ereignis im geschichtlichen Bewußtsein eng mit dem Schauplatz verknüpft ist, darf der Dichter es nicht an einen anderen Ort verlegen. Die Entscheidung im einzelnen

Falle wird Sache des geschichtlichen Taktgefühls sein. Ohne dieses Taktgefühl kann meines Erachtens der moderne Dichter, der die Geschichte dichterisch ausbeutet, nicht auskommen.

Die Charaktere müssen dem Dichter in den Hauptzügen natürlich gleichfalls ein noli me tangere sein. Vermag er eine geschichtliche Persönlichkeit nach ihrem Grundcharakter nicht dramatisch zu verwerten, so hat er kein Recht an sie. Das Recht, den Charakter frei zu gestalten, gilt also nur für Nebenzüge, und zwar ist das Recht zur Abweichung um so größer, je weniger die Nebenzüge vom Mittelpunkt des Charakters aus bestimmt sind. Übrigens wird der realistische Dichter den Charakteren gegenüber weit weniger als den Tatsachen gegenüber das Bedürfnis der Abweichungen von der Geschichte haben. Denn zunächst liegt es in seiner Stellung zur Wirklichkeit überhaupt, daß er am Gegebenen auch in seinen „Zufälligkeiten" Freude hat. Sodann gibt die Charakteristik fast überall dem Dichter Gelegenheit, seine Kunst zu üben, selbst wenn er den überlieferten Stoff zur Charakteristik ausnutzt; denn erstens ist dieses Material sehr oft durchaus nicht eindeutig, und zweitens bleibt dem Dichter nicht selten die Aufgabe, die einzelnen Eigenschaften zu einer lebensvollen Einheit zusammenzuschauen. Oft genügt auch der charakterologisch verwertbare Stoff nicht, um ein Vollbild des Charakters zu gewinnen; dann kann der Dichter sich die Aufgabe stellen, das Bild zum Vollbilde zu ergänzen. Endlich aber ermöglicht es die Natur der dramatischen Dichtung, unbedeutende Teile des Charakterbildes, falls sie in der geschichtlichen Überlieferung unbequem für den Dichter sind, in den Schatten treten zu lassen.

Der realistische Dichter, der geschichtliche Themen bearbeiten und nicht in gefährlichen Konflikt mit dem Geschichtssinn seiner Zeitgenossen geraten will, muß selbst mit echtem Geschichtssinn begabt sein; er darf dem geschichtlichen Stoff nicht als ein Despot gegenübertreten, der mit dem Stoff nach Belieben schalten und walten darf. Er wird vielmehr sich dem Stoff hingeben, ihn sorgfältig auf seinen poetischen und seinen tragischen Gehalt hin untersuchen. Er wird das Recht der freien Verfügung über den Stoff nur dann in Anspruch nehmen, wenn es die Wesensgesetze seiner Kunst verlangen; er wird also namentlich nicht um irgend welcher lediglich technischen Gesichtspunkte willen von der geschichtlichen Wahrheit abweichen. Da, wo der Charakter des geschichtlichen Geschehens der Natur der Tragödie widerspricht, wird er von der Verwertung solches Stoffs absehn. Die allgemeine Stimmung des realistischen Dichters der Geschichte gegenüber wurzelt in dem Glauben, daß die Geschichte in sich unendliche Schätze der Poesie birgt.

Die letzte **Hauptfrage**, deren Behandlung noch aussteht, ist die Frage, ob die Tragödie Arten (Typen) oder Individuen darstellen soll. Lessing behandelt diese Frage in den Stücken 87 bis 95. Da die Untersuchung in diesen Stücken oft nicht geradlinig fort-

schreitet, so empfiehlt es sich, vor dem Beginn der Lektüre die Nebenuntersuchungen auszuschalten.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die Behauptung Diderots in den „Unterhaltungen über den natürlichen Sohn", daß die komische Gattung Arten und die tragische Individua darstelle. Dieser Behauptung hält Lessing die Ansicht des Aristoteles entgegen, die er selbst teilt, daß auch die Tragödie das Allgemeine darstelle. Am Schluß seiner Entwicklung führt Lessing einen längeren Abschnitt aus einem Buche des englischen Übersetzers und Kunstrichters Hurd an, ohne indes sich mit Hurd und dabei zugleich mit der vorliegenden Frage gründlich auseinanderzusetzen. Er schließt mit einem Fragezeichen und mit der ebenso für Lessings Hamburgische Dramaturgie wie für sein Denken überhaupt höchst bezeichnenden Schlußbemerkung: „Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen sich immer weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es dann nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen". Man wird in Lessings Sinn handeln, wenn man die Frage bis zu Ende zu denken versucht; die von ihm und Hurd ausgesprochenen Gedanken sind allerdings Gärstoffe, die einen lebhaften Denkprozeß hervorrufen.

Nach Diderot hat die komische Gattung Arten, die tragische Individua. Der Held einer Tragödie ist ein bestimmter einzelner Mensch; in der geschichtlichen Tragödie ist er mithin deutlich als die bestimmte geschichtliche Person dargestellt, deren Namen er trägt. Durch scharf individualisierende Schilderung muß also der tragische Dichter verhindern, daß man bei seinem Helden an irgend jemand anders als an eben die bestimmte geschichtliche Person denkt. Eine Elisabeth von England, nach Diderots Ansicht dargestellt, würde also nicht das poetische Ideal eines Charakters sein, in dem Stolz und Zärtlichkeit miteinander ringen (s. o.), sondern sie würde so sehr das Abbild der geschichtlichen Elisabeth sein, daß man bei ihr nicht an eine allgemeine, typische Charakterform, sondern nur an dies Einzelwesen dächte. Erreichen würde das der Dichter, wenn er in dem Charakterbilde der Elisabeth auch noch andere Charakterzüge als eben Stolz und Zärtlichkeit darstellte. Die Komödie hingegen verlangt nach Diderot die typische Behandlung, wenigstens für die Hauptperson. Die Hauptperson darf nicht scharf individualisiert sein, sie darf keine so eigene Physiognomie haben, daß man bei ihr nur an ein bestimmtes Wesen denken müßte. Die Komödie verlangt eben Typen, d. h. Charakterbilder von solcher Allgemeinheit, daß sie, wie es Diderot ausdrückt, eine Anzahl von Menschen vorstellen; „vorstellen", füge ich hinzu, nach ihrem gemeinsamen Grundcharakter. Lessing merkt dieser Behauptung gegenüber an, Diderot beweise das Behauptete nicht. In der Tat gibt Diderot nichts als eine Explikation seiner Behauptung.

Nach Lessings Vermutung ist der Grund für Diderots axiomatische Behauptung in dem Umstand zu suchen, daß der tragische Dichter seinen Personen wahre Namen beilegt. Gegen die unbewiesene Behauptung Diderots stellt Lessing die bekannte Stelle aus der Poetik des Aristoteles (Kap. 9, § 1—7) über den Unterschied der Aufgabe und des Werts der Geschichtsschreibung und Dichtung, ohne übrigens seinerseits die Voraussetzungen und Folgerungen des Aristoteles zu untersuchen.

Zu Lessings Übersetzung der Aristotelischen Stelle einige Bemerkungen: Lessing übersetzt das Aristotelische *οἷα ἂν γένοιτο* „von welcher Beschaffenheit das Geschehene". Diese Übersetzung trifft den Sinn nicht genau. Ebensowenig trifft ihn aber die Übersetzung Susemihls (Aristoteles über die Dichtkunst, griechisch und deutsch. Leipzig 1874): „Wie etwas geschehen kann" und die Überwegs (Übersetzung und Ausgabe der Poetik): „Solches, was wohl geschehn könnte". Es ist zu übersetzen: „Welcherlei Dinge wohl geschehn könnten". Nach Aristoteles berichtet die Geschichte das wirklich Geschehene; die Dichtkunst stellt dar, welcherlei Dinge wohl geschehn könnten. Der Unterschied, der aus der geschichtlichen und der dramatischen Darstellung gewonnenen Urteile ist also zunächst ein Unterschied der Modalität. Es handelt sich bei der Geschichte um Dasein und Nichtsein, bei der dramatischen Darstellung um die Möglichkeit. Aber noch ein zweiter Unterschied besteht nach Aristoteles. Der Gegenstand der Darstellung ist bei dem Historiker ein Einzelnes, bei dem Dramatiker ein Allgemeines, allerdings (das sei hinzugefügt) nicht in seiner Abstraktheit, sondern wie es sich im Einzelnen offenbart. Dem Historiker ist die Einzeltatsache nach Aristoteles nichts als eine Einzeltatsache, der Dichter stellt die Einzeltatsache so dar, daß man bei ihr an die Gattung, der sie angehört, denken muß. Das Wertverhältnis zwischen Poesie und Geschichte drückt Aristoteles aus, indem er jene „philosophischer" und „ernster" nennt; „ernster" nämlich und nicht „nützlicher" ist zu übersetzen. Einer besonderen Besprechung bedürfen die Worte: „. . . als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht". In der Deutung dieser Worte lehnt Lessing die Auffassung des Partizipiums *ἐπιτιθεμένη* in konzessivem Sinne, wie sie Dacier und Curtius hatten, ab; seine Übersetzung „bei Erteilung" trifft den Sinn des griechischen Partizipiums, das da besagen will, der Dichter ziele auf das Allgemeine, wenn er seinen Helden die Namen gebe. Ob aber der Sinn der ganzen Wendung in Lessings weiterer Auseinandersetzung getroffen ist, will mir zweifelhaft erscheinen, trotzdem Susemihl Lessings Ansicht, ihr beipflichtend, zitiert. Lessing versteht die Worte des Aristoteles *τὰ τυχόντα ὀνόματα* = „beliebige Namen" von den „redenden Namen", d. h. von jenen durch die Dichter gebildeten oder von ihnen mit absichtlicher Beziehung gewählten Eigennamen, die nach ihrer Wortbedeutung auf den Charakter der Person hinweisen (Hauptmann „Maurenbrecher" usw.). Diese Deutung scheitert meines Erachtens an dem einfachen Wortsinn von *τυχόντα* (= beliebig). Lessings Übersetzung

„etwanig“ ist unklar; wie Susemihl „beliebig“ mit „selbsterfunden“ erklären kann, ist unerfindlich. Das Moment der Absichtlichkeit, das in „selbsterfunden“ steckt, widerspricht dem Sinn von τυχόντα. Aristoteles will sagen, daß die komischen Dichter auf das Allgemeine hinzielen, wenn sie bei der Namengebung solche Namen wählen, wie sie ihnen gerade aufstoßen. Die komischen Dichter nämlich gestalten zunächst ihre Fabel nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und dann geben sie den Personen rein zufällige Namen. Das οὕτω möchte ich so deuten, daß es die Gleichgültigkeit der Dichter bei der Auswahl der Namen bezeichnet; auch wir können in diesem Sinne sagen: „Sie legen beliebige Namen so bei“. Den Gegensatz zu den komischen Dichtern, von denen Lessing spricht, bilden zunächst die Jambographen. Die komischen Dichter verfahren nicht so, wie es die Jambographen mit dem, was sich auf einen einzelnen bezieht, machen. Sie stellen dar, was sich auf eine einzelne bestimmte Person bezieht, die sie mit ihrer Satire verfolgen, und nennen „den Helden“ ihrer Darstellung naturgemäß auch mit seinem wirklichen Namen. Die komischen Dichter stehen aber nach Aristoteles zweitens auch im Gegensatz zu den tragischen Dichtern, wenigstens in den meisten Fällen. Die tragischen Dichter nämlich halten sich zumeist auch an vorhandene Namen; allerdings nicht, um diese etwa ebenso tragisch zu verherrlichen, wie die Komiker ihre Helden satirisch herabziehen, sondern weil das, was wirklich geschehen ist, von selbst als glaubwürdig erscheint, während man einem vom Dichter nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit freierfundenen Vorgange den Glauben möglicherweise vorenthalten kann. Der Übergang vom Verfahren der tragischen Dichter zu dem der komischen stellt sich in denjenigen Tragödien dar, in denen nur ein kleiner Bruchteil der handelnden Personen bekannte Namen hat. In der „Blume des Agathon“ endlich liegt bereits eine Tragödie mit nur erdichteten Namen vor. Also: Aristoteles sieht darin ein Hinzielen auf das Allgemeine, daß die Dichter zum Teil den Personen rein willkürliche Namen beilegen; die Namen sind dann bloß noch Chiffren, nicht mehr Bezeichnungen wirklicher Einzelpersönlichkeiten. Dabei beachte man noch besonders die zeitliche Folge der Erfindung der Fabel und der Benennung der handelnden Personen; erst jene, dann diese. Der Dichter erfindet seine Fabel frei, ohne von gegebenen wirklichen Verhältnissen auszugehn, und erfindet nun für seine freierfundenen Personen Namen.

Mit Recht stellt Lessing als das Ergebnis der Deutung unserer Aristotelischen Stelle die Behauptung auf, „daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht“; spricht Aristoteles doch auch von Anfang an in Kap. 9 vom Dichter im allgemeinen. Der Widerspruch zwischen Diderot und Aristoteles ist damit aufgedeckt. Aber vielleicht ist der Widerspruch nur scheinbar? Widerspricht doch auch ein englischer Kunstrichter nur scheinbar dem Aristoteles — Hurd. Wäre der Widerspruch des großen ästhetischen Gesetzgebers der Griechen und Diderots nur

scheinbar, so würde dies Lessing sehr lieb sein, da er diese beiden Männer, die ihm beide so viel waren, nur sehr ungern im Widerstreit weiß.

Ehe wir den Hurdschen Auseinandersetzungen folgen, noch ein Wort über zwei wichtige Bemerkungen Lessings aus dem 89. und dem 91. Stück. Zuerst die letztere. Er begegnet im vorletzten Abschnitt des letzteren Stücks dem Einwurf, daß der tragische Dichter die Charaktere seiner Stücke doch aus wirklichen Begegnissen abstrahiert habe, mithin die Charaktere auch wiederum an denselben Begegnissen dramatisch entwickeln müsse. Lessing wehrt diesen Schluß ab, indem er dem Dichter das Recht zuspricht, ganz andere Begegnisse zu wählen; dies Recht wird der Dichter besonders dann haben, wenn die Begegnisse nicht (um das Lessingsche Bild zu gebrauchen) der reine Ausfluß der Charaktere sind. Die Trübung entsteht dadurch, daß mit den persönlichen Kräften der Helden andere Mächte, seien es absichtlich oder planlos schaffende, zusammenwirken, und mithin ein Ergebnis entsteht, in dem nur ein (vielleicht schwer herauszulösender) Teil zur Charakteristik des Helden dient. Unter den beiden Gründen, die Lessing für die Beibehaltung der wahren Namen auch für den Fall freier Erdichtung der Begegnisse anführt, beruht der erste auf der richtigen psychologischen Beobachtung, daß bei historischen Helden im allgemeinen geschichtlichen Bewußtsein meist eine Verbindung weniger Charakterzüge scharf heraustritt; das sind eben die Charakterzüge, die das Typische an dem Charakter ausmachen. Den zweiten Grund sieht Lessing darin, daß wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles einmal Geschehene glaubwürdiger erscheint, als was nicht geschehn ist. Dabei ist aber in Erinnerung zu bringen, daß Lessing im 19. Stück es nicht billigt, wenn man die Möglichkeit, daß etwas geschehn könne, nur daraus abnehmen wolle, daß es geschehn sei. Anmerkungsweise sei in diesem Zusammenhange noch darauf hingewiesen, daß die beiden Gründe nach dem oben Gesagten natürlich nicht hinreichen, um die Beibehaltung der wahren Namen zu rechtfertigen.

Die zweite Bemerkung findet sich im 89. Stück unmittelbar nach der Übersetzung der Aristotelischen Stelle. Hier erklärt Lessing, der Dichter entkräfte die Tragödie und erniedrige sie zur Geschichte, der eine einzelne geschichtliche Persönlichkeit, etwa Cäsar oder Cato, nach all den geschichtlichen Eigentümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, darstelle, ohne zugleich zu zeigen, wie all diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter der Persönlichkeit zusammenhängen, der ihr mit mehreren Persönlichkeiten gemeinsam sein kann. Hierbei achte man zunächst auf das Zugeständnis, das Lessing macht: der Dichter darf außer den typischen Charakterzügen auch alle überlieferten geschichtlichen Eigentümlichkeiten darstellen; „Eigentümlichkeiten“, das sind doch wohl vor allem für die Gesamtcharakteristik wertvolle Einzelzüge. Also — ein Vollbild des Charakters, ein individualisiertes Bild gestattet Lessing. Zweitens achte man aber auf die Einschränkung. Die Darstellung der Eigentümlichkeiten gestattet Lessing nur insoweit, als sie mit den typischen Zügen zusammenhängen.

Mit anderen Worten: Solche Eigentümlichkeiten dürfen nicht dargestellt werden, die sich unabhängig von den typischen Zügen entwickelt haben. Lessing gestattet also ein reicheres Charakterbild nur dann, wenn die strenge Einheitlichkeit desselben dadurch gewahrt ist, daß bei allen Einzelzügen die Abhängigkeit von den Grundzügen ersichtlich bleibt. Da aber der Fall einer solchen Einheitlichkeit nicht eben häufig sein wird, vielmehr in dem Personenleben auch Eigentümlichkeiten erscheinen werden, die unabhängig von den mehr zentralen Eigenschaften sein werden, so sind also in den meisten Fällen geschichtstreue Bilder der Charaktere ausgeschlossen. Immerhin macht sich Lessings Theorie hier frei von der schlimmen Gefahr, die der typischen Methode der Charakteristik droht, d. h. von der Gefahr, als „handelnde Personen“ bloße Abstrakta hinzustellen.

In der Besprechung der von Lessing mit lebhaftem Beifall angeführten Hurdschen Ansicht nehme ich den Ausgang von den Worten: „Die Komödie macht alle ihre Charaktere general, die Tragödie partikular“. Den Sinn der entscheidenden Worte „general“ und „partikular“ scheint Hurd unzweideutig im Sinne der unserer Besprechung zugrunde liegenden Diderotschen Äußerung zu bestimmen, wenn er fortfährt: „Der Geizige des Molière ist nicht so eigentlich das Gemälde eines einzigen Mannes als des Geizes selbst: Racines Nero hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, sondern nur eines grausamen Mannes“. Es trägt nicht eben zur Klärung der Begriffe bei, wenn Hurd im weiteren Verlauf seiner Ausführungen behauptet, die Charaktere der Tragödie seien „partikulärer“ als die Charaktere der Komödie; denn dadurch tritt an die Stelle des Gegensatzes allgemein — partikular der bloße Gradunterschied „partikulärer“ — minder partikulär. Auch gewinnt der Ausdruck „partikulär“ einen ganz anderen Sinn, als man erwartet. Beide Dichter, der komische wie der tragische, entwerfen, so erklärt Hurd, ihre Charaktere „nach dem Allgemeinen“, d. h. so, daß das eigentliche Ziel ihrer Darstellung die Darstellung des Art- und des Gattungscharakters ist. Mithin steht allerdings, wie Lessing feststellt, Hurd insofern auf aristotelischem Standpunkte, als er eine Unterscheidung zwischen der Tragödie und Komödie unter dem Gesichtspunkt „allgemein-individuell“ nicht anerkennt. Der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie liegt nach Hurd darin, daß jene das Gattungsmäßige weniger vorstellig macht als diese. Dies ist so zu verstehen: Die Merkmale einer Gattung von Charakteren sind die herrschenden Eigenschaften; sollen nun diese herrschenden Eigenschaften vorstellig gemacht werden, so muß dargestellt werden, wie diese Eigenschaften sich auswirken. Es unterscheiden sich nun nach Hurd Komödie und Tragödie in der Weise, daß die Tragödie den Charakter, d. h. das „Allgemeine“, nur teilweise („partikulär“) entfaltet, die Komödie hingegen eine möglichst allseitige Entfaltung erstrebt. Hurd verdeutlicht seine Meinung durch eine Vergleichung des Dichters mit dem Porträtmaler. Soll der Porträtist einen bestimmten einzelnen Menschen malen, so ist sein erstes und hauptsächliches Ziel die größtmögliche Ähnlichkeit des Bildes und des Abgebildeten. Den Ausdruck des

Art- oder Gattungsmäßigen, etwa des Berufes oder Standes, dem der Gemalte angehört, kann der Maler dem Bilde nur insofern geben, als er nicht den allergeringsten eigentümlichen Zug dabei verletzt. Ebenso stellt der Tragiker das Gattungsmäßige nicht nach allen möglichen Seiten hin dar, sondern gibt nur Teilansichten. Umgekehrt der Maler solcher Köpfe, die einen Typus darstellen, sowie der komische Dichter. In beiden Fällen wird das Allgemeine in möglichst charakteristischen Lebensäußerungen möglichst allseitig dargestellt. Man würde aber irren, wollte man den Vergleich zwischen dem Porträtisten und dem Tragiker auch dahin ausdehnen, daß der Tragiker pflichtmäßig zunächst Individuen darstellen müsse und daß er darum das Gattungsmäßige nur „partikulär“ zur Darstellung bringen könne. Der Grund für die Einschränkung der Tragödie liegt vielmehr in der charakteristischen Verschiedenheit ihres Hauptinteresses von dem der Komödie. In der Tragödie ist, wie Hurd an einer anderen Stelle gut aristotelisch behauptet, die Handlung das erste Interesse, das charakterologische Interesse wird nur insoweit wahrgenommen, als es das Verständnis der Handlung und die Teilnahme für sie fordert. Bei der Komödie hingegen herrscht das charakterologische Interesse vor; die Handlung hat hier die Bedeutung, die Explikation der Charaktere zu ermöglichen.

Interessant sind Hurds Ausführungen über die Art, wie die Komödie das Allgemeine ausdrücken soll. Er weist eine Darstellungsweise zurück, die im Grunde nichts tut als irgend eine Leidenschaft zu personifizieren und diese Personifikation dann als eine wirkliche Person handeln zu lassen. Von diesem Verwerfungsurteil wird nach Hurd u. a. auch Molière getroffen, der in seinem Geizigen nicht einen geizigen Mann, sondern den Geiz als solchen darstellte. Begründet wird das Verwerfungsurteil durch den Hinweis auf die Erfahrung, welche kein Beispiel von einem Mann gebe, der ganz in eine Leidenschaft gewandelt sei. Selbstverständlich will Hurd nicht solche Charaktere aus der Tragödie verbannen, die so despotisch von einer Leidenschaft beherrscht werden, daß sie ausschließlich von ihr bestimmt werden, sondern nur solche Scheinmenschen, die im Grunde nur eine personifizierte Eigenschaft, ein Abstraktum auf zwei Füßen sind. Anders gesagt: er weist Charaktere im Sinne des Theophrast zurück, der in seinen „Charakteren“ nicht den heuchlerischen, schmeichlerischen, prahlerischen Menschen, sondern die Heuchelei, Schmeichelei, Prahlerei darstellt. Die den Gattungscharakter ausmachenden „Leidenschaften“ sollen nach Hurd nicht die einzigen dargestellten Eigenschaften, sondern die herrschenden Eigenschaften sein. Mit anderen Worten: Weil das Drama das wirkliche Leben abbilden soll, so sollen lebendige Persönlichkeiten dargestellt werden, in denen die herrschenden Leidenschaften mit anderen verbunden sind. Znr Verwertung in der Komödie eignen sich mithin alle Charaktere, in denen innerhalb einer Mehrheit von Leidenschaften eine Leidenschaft oder eine Gruppe von Leidenschaften die Herrschaft hat. Dasselbe gilt nach dem oben Gesagten auch von der Tragödie.

Halten wir einen Augenblick inne, um das bisher für unsere Hauptfrage Gewonnene zu prüfen. Bei der Lektüre Sophokleischer Dramen hatte Schiller die Beobachtung gemacht, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken seien und keine eigentlichen Individuen wie die Goetheschen und Shakespeareschen Charaktere; so schien ihm Kreon in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Doch war er der Ansicht, die Wahrheit leide durch diese Behandlung der Charaktere nicht, weil die Charaktere der griechischen Dramen bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt seien als bloßen Individuen. In der Tat sind auch die Charaktere, die Schiller in der Braut von Messina gezeichnet hat, keine wirklichen Wesen, sondern „ideale Personen“ und „Repräsentanten der Gattung“. S. Wegweiser III, 2 S. 239. Zwischen den „idealen Personen“, welche die Gattung repräsentieren, und den Charakteren, die Hurd fordert, besteht ein starker Gegensatz. In beiden soll allerdings das Gattungsmäßige zur Darstellung kommen; aber in den idealen Personen kommt es, so zu sagen, rein, ohne Beimischung individueller Züge, zur Darstellung, bei Beobachtung der Forderung Hurds nur in Individualcharakteren als herrschende „Leidenschaft“. Nach Hurds Meinung muß sich bei jedem dramatischen Sittengemälde eine Vereinigung verschiedener (!) Leidenschaften mit der herrschenden Leidenschaft finden. Es ist klar, daß die Meinung Hurds im Vergleich zu der Anschauung, die „ideale Personen“ fordert, sehr realistisch ist. Hurd will auch das Allgemeine zur Darstellung gebracht sehn, d. h. die herrschenden Leidenschaften sollen so dargestellt werden, daß man ein möglichst vielseitiges Bild derselben erhält. Aber er schränkt seine Forderung ein: nur insoweit soll die Zeichnung der herrschenden Leidenschaft allgemein sein, „als es ihr Streit mit den andern in der Natur nur immer zulassen will“. Eine andere Frage ist die, ob die so gewonnene ästhetische Formel zu einem befriedigenden Ergebnis führt. Sie ist mehr durch mechanischen Ausgleich der entgegengesetzten Anschauungen als auf dem Wege organischer Neubildung entstanden. Einerseits sollen die Charaktere „nach dem Allgemeinen entworfen“ werden; das ist die Forderung der ästhetischen Theorie. Anderseits sollen sie lebendige Persönlichkeiten sein; das ist die Forderung des Wirklichkeitssinns. Die erste Forderung wird befriedigt, soweit es die zweite zuläßt. Es steht zu befürchten, daß auf diese Weise nicht lebendig geschaute Persönlichkeiten, sondern künstliche Gebilde vom Dichter geschaffen werden. Das Streben, die herrschenden Leidenschaften möglichst allgemein darzustellen, würde den Dichter verleiten, die dynamischen Beziehungen zwischen den gattungsmäßigen Haupteigenschaften und anderen Eigenschaften mehr äußerlich aufzufassen; denn jeder Streit zwischen den herrschenden Leidenschaften und anderen beschränkt ja die Allgemeinheit der Darstellung.

Charakterbilder, die ein Dichter entwirft, der Hurds Anschauungen genügen will, werden — das ist zu befürchten — ein Nebeneinander

der herrschenden Leidenschaft und der übrigen Leidenschaften aufweisen. Bestimmend wird das Interesse sein, die Zeichnung der herrschenden Leidenschaft möglichst allgemein zu entwerfen; und um den Forderungen der Wirklichkeit zu genügen, wird der Dichter dann mit der herrschenden Leidenschaft andere Leidenschaften zu einem mehr äußerlichen Zusammen verbinden. Denn das ist immer festzuhalten, daß nach Hurds Anschauung die Darstellung des Allgemeinen in einem Charakter, also das Hauptinteresse des Dramatikers, um so mehr leidet, je mehr die herrschende Leidenschaft in lebendige Beziehungen zu den anderen Leidenschaften gesetzt wird.

Hurd will, daß „der vorzustellende Charakter" sich kräftig ausdrücke, d. h. daß die herrschende Leidenschaft nach ihrer allgemeinen Natur möglichst deutlich dargestellt werde. Aber er hat genug Wirklichkeitssinn und ästhetischen Geschmack, um es an Shakespeare zu rühmen, daß seine auch noch so kräftig gezeichneten Charaktere ihre wesentlichen Eigenschaften nur gelegentlich, wenn es ungezwungen geschehn kann, an den Tag legen. Hurd leitet diese Vortrefflichkeit davon ab, daß Shakespeare einerseits „die Natur getreulich kopierte", anderseits dank der genialen Beweglichkeit seines Geistes die Gelegenheiten glücklich ersah, bei denen er die herrschenden Eigenschaften seiner Personen zwanglos explizieren konnte. Den Gegensatz zu Shakespeare sieht er in den „kleinen Skribenten", die in unkünstlerischer Absichtlichkeit nicht sowohl darauf achten, wie sie ihre Personen natürlich handeln lassen, als wie sie deren Haupteigenschaften möglichst oft und möglichst stark beleuchten.

Nun ist noch zu erwägen, von welcher Art das Allgemeine ist, das Hurd dargestellt haben will, und wie der Dichter zu der Idee dieses Allgemeinen kommt. Nach Hurd kann der Künstler, wenn er die Natur nachbilden will, in zwei entgegengesetzte Grundfehler verfallen: 1. kann er sich zu ängstlich befleißigen, „alle und jede Besonderheiten seines Gegenstandes anzudeuten", und so versäumen, die allgemeine Idee der Gattung auszudrücken. Diese Verfehlung findet Hurd bei den Niederländern, sofern sie „lieber die besondere, seltsame und groteske, als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbild wählen". Hurd tadelt also an den Niederländern, daß sie das Einzelne als Einzelnes behandeln, d. h. daß sie es ganz so, wie es die Wirklichkeit bietet, darstellen, mit allen seinen Eigenheiten, Besonderheiten, ja Sonderbarkeiten und Seltsamkeiten. Je eigenartiger und sonderbarer aber ein Einzelnes ist, desto mehr entfernt es sich nach der Ansicht Hurds von seiner Idee; denn die Idee ist die Idee des Allgemeinen, nicht des Einzelnen. 2. Die zweite Verfehlung liegt in der Art, wie der Künstler zu der allgemeinen Idee gelangt. Er kann sie entweder auf dem Wege der Abstraktion oder auf dem der Intuition gewinnen. Diese Unterscheidung ist für unsere Verhandlung von größtem Wert. Wenn der Künstler die allgemeine Idee auf dem Wege der Abstraktion zu gewinnen sucht, so muß er möglichst viel Einzelfälle, wie sie das wirkliche Leben darbietet, studieren

und durch Ausscheidung alles Besonderen den „abgezogenen“ Begriff gewinnen. Was er so gewinnt, ist, wenn man es sich als Wesen denkt, ein rein logisches Wesen. Anders der Weg der Intuition. Auch bei der Intuition beginnt der Künstler mit dem Studium der Wirklichkeit und endet mit einem Allgemeinbilde. Aber dieses Allgemeinbild ist nicht das Ergebnis einer Abstraktion aus einer möglichst großen Fülle von einzelnen Erscheinungen, sondern es ist ein Idealbild. Die Gedankenrichtung Hurds läßt das Zitat aus dem „Redner“ Ciceros erkennen. Hier heißt es von Phidias, er habe dann, wenn er eine antike Göttergestalt habe bilden wollen, nicht nach irgend einem Modell, sondern nach einem in seinem Geiste wohnenden Idealbilde geschaffen. Dort also ein durch Abstraktion gewonnenes logisches Durchschnittsbild, das in exakter Weise die Erfahrung wiedergibt, hier ein durch die schöpferische Phantasie hervorgebrachtes Idealbild in der Art jener Idealbilder, welche (nach der platonischen Philosophie) der schaffenden Gottheit als Musterbild vorschwebten, die sie aber nie in ihrer ganzen Vollkommenheit im Weltstoff verwirklichen kann. Wenn Hurd ein Schaffen nach solchen Musterbildern fordert, so will er mithin eine Kunst des Ideals, die der Kunst der Niederländer prinzipiell entgegengesetzt ist; denn auch dann, wenn die Niederländer Schönes schaffen, schaffen sie nach Vorbildern aus der wirklichen Natur. Von diesem platonisierenden Standpunkte aus kann Hurd auch „den spitzfindigen Einwurf“ Platos gegen die Poesie beseitigen. Plato behauptet, der Ausdruck des Dichters sei nur das Bild von dem Bilde eines Bildes, denn der poetische Ausdruck sei nur das Abbild von des Dichters eigenen Begriffen, die Begriffe des Dichters aber seien das Abbild der Dinge und die Dinge das Abbild des Urbildes, das im göttlichen Verstande existiere. Dieser Ansicht gegenüber behauptet Hurd, daß die Kunst (dank der Schöpferkraft des Genies) nach den ewigen Musterbildern, den im göttlichen Geiste lebenden Urbildern, schaffe. Für die Ästhetik Hurds wie für die ganze platoniesierende Ästhetik ist „der poetische Ausdruck“ nicht um eine Stufe weiter als „die Dinge“ von dem „Urbild“ entfernt, vielmehr bedeutet ihm das Kunstwerk eine Rückkehr zu den göttlichen Urbildern. — Von eben diesem Standpunkt aus erklärt Hurd auch das Urteil des Aristoteles über das Wertverhältnis von Dichtung und Geschichte. Dabei beachtet er den großen Unterschied nicht, der gerade in dieser Frage die platonische und die aristotelische Philosophie trennt; kennt doch die aristotelische Philosophie die Idee als das Eine neben und über dem Vielen nicht, da ihr das Allgemeine nicht an und für sich, sondern nur im Einzelnen existiert. — Endlich versteht man von diesem Standpunkt aus Hurds Ausdeutung des Unterschiedes, den Sophokles nach Aristoteles' Poetik Kap. 25 zwischen sich und Euripides konstatiert hat. Nach Hurd stellt Sophokles die Personen dar, „wie sie sein sollen“, insofern er in und an ihnen die allgemeine Idee des Geschlechts darstellt. Bei Euripides hingegen fehle die höhere allgemeine Ähnlichkeit, die zur Vollendung der poetischen Wahrheit erforder-

lich sei; er schaffe nach der Natur, d. h. Wesen, bei denen das Geschlecht in das Individuum versenkt sei, und darum heiße es von ihm, er schaffe seine Menschen, wie sie seien.

Die Auffassung Hurds ist, philologisch angesehen, falsch. Hurd faßt das „wie sie sein sollten", so scheint es, im Sinne von „wie der Dichter sie darstellen muß", obwohl der Gegensatz zu „wie sie sind" vielmehr eine Bestimmung über die Seinsweise der Menschen als die Darstellungsweise der Dichter fordert. Nicht der Gegensatz von Gattungscharakteren und zufälligen Individuen ist in der Aristotelischen Stelle gemeint, sondern der Gegensatz zwischen dem, was die Menschen erfahrungsmäßig sind, und dem, was sie ihrer Idee nach sein sollten; „Idee" natürlich nicht nur im moralischen Sinne, sondern allgemein genommen. Vergl. auch Susemihl a. a. O. S. 255 f. Allerdings käme, wenn man auf die künstlerische Wirkung sieht, die Ansicht Hurds der richtigen sehr nahe, wenn er in seinen Ausführungen unter dem „vollständigen Begriff des Geschlechts" das göttliche Urbild des menschlichen Geschlechts verstanden hätte. Das ist aber hier nicht der Fall. Denn Hurd läßt den Sophokles zu seinem „vollständigen Begriff" des Menschengeschlechts durch seinen ausgebreiteteren Umgang mit Menschen, also durch Induktion, nicht aber durch die schaffende Einbildungskraft gelangen.

Es leiden also die Ausführungen Hurds an dem Durcheinander des aristotelischen Gattungsbegriffs und der platonischen Idee. Außerdem fehlt bei Hurd eine Auseinandersetzung über das Verhältnis des Artbegriffs und des Gattungsbegriffs; denn einerseits soll ja doch die dramatische Kunst die Art, zu der ein Charakter gehört, vorstellig machen, anderseits auch das Gattungsmäßige am Menschen.

Im Schluß des ganzen Abschnitts (95. Stück) spricht Lessing die Möglichkeit aus, daß auch Diderot dem Aristoteles nicht widerspreche, sowie ihm Hurd nicht widersprochen habe. Doch sei bemerkt, daß Diderots Worte: „Le genre tragique est des individus . . Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme" eine Ausgleichung des Gegensatzes zwischen den Auffassungen, die Aristoteles und Diderot von der Tragödie haben, geradezu ausschließen. Diese Worte dulden nicht, daß man sie im Sinne der Ausgleichsformel Hurds deutet. — Verwunderlich ist der Ausgang unseres Abschnitts. Nachdem Lessing Hurds Ausführungen seitenlang abgedruckt hat, scheinbar im vollen Einverständnis mit ihm, erhebt er ganz zuletzt das kritischste Bedenken, das überhaupt möglich ist: er behauptet das Wort „allgemein" in der Ausgleichsformel sei in einer „doppelten" und zwar „ganz verschiedenen" Bedeutung gefaßt. Die Bedeutung, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinten, sei nicht dieselbe, in der es Hurd von ihm bejahe. Indem also Hurd der Behauptung, der tragische Charakter müsse „weniger allgemein" sein als der komische, die Ergänzung hinzufügte, das, was der Dichter von einem tragischen Charakter zeige, müsse aber gleichwohl „nach dem Allgemeinen" entworfen sein, würde er, wenn Lessing recht hätte,

sich eine schlimme Subreption haben zuschulden kommen lassen, da sich seinem ersten Begriff von „allgemein" unvermerkt ein anderer untergeschoben hätte. Nach Lessing bedeutet das Wort „allgemein" da, wo er es von der Tragödie verneint, die Zusammenfassung alles dessen, was man an mehreren oder allen Individuen (sc. derselben Art) bemerkt hat; anderseits bedeute es da, wo Hurd es von der Tragödie aussage, den Durchschnitt von dem an mehreren oder allen Individuen der Art Bemerkten. In jenem Fall würde ein „allgemeiner" Charakter einen „überladenen", im zweiten Falle einen „gewöhnlichen" Charakter bezeichnen. Zunächst muß hier angemerkt werden, daß Hurd nicht bei den tragischen, sondern bei den komischen Charakteren von der Gefahr der Überladung spricht. Ist es nun, so fragen wir mit Lessing, möglich, daß derselbe Charakter zugleich überladen und gewöhnlich ist? Lessing hält es für unmöglich, denn in dem Falle, so meint er, daß ein Charakter sich besonders stark und ununterbrochen äußere, würde er eben dadurch so ungewöhnlich, daß er nicht mehr als ein allgemeiner Charakter im Sinne des Aristoteles gelten könne. Hier regt Lessing eine äußerst wichtige Frage an. Wählen wir ein Beispiel zur Verdeutlichung. Gesetzt, ein Dichter hätte vor, einen Geizigen zu schildern, wohlgemerkt nicht ein bestimmtes Individuum, sondern einen Geizigen, in dem die allgemeine Natur der Geizigen und damit des Geizes sich darstellte. Nun bestehen zwei Möglichkeiten: 1. Der Dichter gibt ein Durchschnittsbild. Dann wählt er z. B., wenn es sich um den Stärkegrad handelt, mit dem der Geiz sich im Leben erfahrungsmäßig darstellt, eine mittlere Stärke, d. h. also einen Durchschnittswert. 2. Der Dichter gibt, so zu sagen, ein „Idealbild". Dann nimmt er nicht mittlere, sondern höchste Werte, er wählt also einen extremen Fall, in dem sich der Geiz durch den Despotismus, den er ausübt, besonders deutlich ausspricht. Was von der Stärke der Leidenschaften und Charaktereigenschaften gilt, das gilt natürlich auch von der Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in denen sie sich zeigen. Z. B. wird man dann, wenn man ein Durchschnittsbild gibt, ein Personenleben schildern, das teilweise vom Geiz bestimmt wird. Im andern Falle wird man ein nach allen Seiten hin vom Geiz besessenes Personenleben schildern müssen. Das Bild wird reicher an Zügen sein. Beide Arten der Darstellung haben ihre Vorzüge. Die letztere Art führt tiefer in das Wesen des Geizes ein; die andere mehr in die Art, wie der Geiz in der Wirklichkeit des Lebens sich darstellt. Soll also das Drama, wie es Lessing will, lehren, was ein Mensch von einem bestimmten Charakter in einer bestimmten Lage tun werde, so ist natürlich das Durchschnittsbild zu empfehlen. Denn eben weil es ein Durchschnittsbild ist, vermag der Zuschauer von diesem Bilde aus leichter die Mehrzahl der Fälle zu verstehn, da der Durchschnittswert zumeist nicht durch Ausgleich extremer Fälle, sondern aus solchen Fällen gewonnen ist, die von dem Mittelwert aus in kleinen Abständen nach den beiden Extremen hin gelagert sind und zwar so, daß die dem Mittelfall nahe-

liegenden Fälle die zahlreicher vorkommenden sind. Jemand, der ein dichterisches Durchschnittsbild studiert, wird aus solchem Studium für sein Verständnis des Lebens insofern Gewinn haben, als die Mehrzahl der im Leben ihm aufstoßenden Fälle dem dichterisch gestalteten nahe verwandt ist. Anderseits wird ihm aber der Sinn für die extremen Fälle abgehn; er wird leicht für die Fälle schwächster und für die Fälle stärkster Wirkung ohne das rechte Verständnis sein. Mit Recht deutet Lessing also das Aristotelische τὰ καϑόλου („das Allgemeine") auf die Durchschnittscharaktere. Ebenso hat er recht, wenn er Charaktere, die Eigenschaften in besonderer Stärke zeigen, für viel zu ungewöhnlich hält, als daß sie noch der auf das Allgemeine gehenden Aristotelischen Forderung entsprächen. Extreme Fälle sind eben keine Durchschnittsfälle; sie sind vereinzelt, sie sind Einzelfälle. Hieraus ergibt sich noch eine zweite Folgerung, die Lessing allerdings nicht zieht. Wenn Hurd, wie er es öfter tut, den „kräftigsten" Ausdruck der darzustellenden Eigenschaften fordert, so stimmt seine Theorie nicht mehr mit der des Aristoteles. Und noch eins ist zu sagen: Gewiß entsprechen die Durchschnittscharaktere nach der Vorschrift des Aristoteles dem Bedürfnis nach Weltverständnis am besten. Hingegen werden eben sie am wenigsten dem Bedürfnisse des Dichters entsprechen, es sei denn, daß er das „genre ennuyeux" bevorzugte. Das Durchschnittliche als das Gewöhnliche langweilt. Zudem fehlt dem Durchschnittscharakter jenes Kraftmaß, das der dramatische Dramatiker nach der Natur seiner Kunst bedarf.

Lessing bricht ab, ehe er die ganze Frage bis zu Ende gedacht hat; dabei hegt er die Hoffnung, seinen Lesern Stoff und Anreiz zu selbstständigem Denken gegeben zu haben. Er würde sich aber in einer argen Selbsttäuschung befinden, wenn Guhrauer in der Danzel-Guhrauerschen Lessingbiographie (II, 1, S. 325 f.) mit Recht behauptete, der ganze Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und Besonderen sei von dem Gebiete der darstellenden Poesie fernzuhalten. Es heißt bedenklich unlessingisch, will sagen unklar sprechen, wenn Guhrauer behauptet, unsere ästhetische Einsicht habe gegenüber Lessing an Klarheit gewonnen, seit uns die Kunstphilosophie eines Goethe, Schiller, W. von Humboldt gelehrt habe, uns über die Gegensätze abstrakter Bestimmungen des Verstandes in die Region der Vernunft und der formgebenden Phantasie zu erheben, wo in der Einheit der Kunstform (!?) jene Gegensätze des Allgemeinen und Besonderen zu konkreten Gestalten verschmölzen. Versuchen wir, ohne uns auf so geheimnisvoll schaffende Mächte wie die „Kunstform" zurückzuziehen, Klarheit zu bekommen.

Die gesamte Erfahrungswelt bietet dem Dichter, der gestalten will, in den Menschen zunächst nichts als Einzelwesen, von denen, genauer betrachtet, keines dem anderen, jedes nur sich selbst gleich ist. Daraus ergibt sich also für den realistischen Dichter, der die Wirklichkeit nachahmt, als Grundgesetz die Forderung, daß seine Charaktere, auch wenn sie vollkommen frei von ihm gestaltet werden, Individuen sind, also

zunächst bloße Einzelwesen, die nichts repräsentieren als eben sich selbst. Doch betrachten wir die Erfahrung weiter: Sie hat Gebiete, in denen die Unterschiede der Persönlichkeiten, obwohl vorhanden, doch so wenig deutlich hervortreten, daß von selbst hier ein Individuum Vertreter einer Mehrheit ist. Dies gilt besonders von Individuen auf tieferer Kulturstufe. Die Erfahrung bestätigt den Satz, daß wahre Kultur die Personen differenziert. Vor allem aber muß eins festgehalten werden. Wenn wir ein Stück Erfahrungswelt, etwa das, in welchem wir stehen, betrachten, so tritt das Individuelle am Menschen in den verschiedensten Graden der Deutlichkeit zutage. Das hängt einerseits von der Entfernung ab, in der wir sie sehen, anderseits von dem Tätigkeits- und Lebenskreise, in den sie gestellt sind. Das letztere betone ich besonders. Gesetzt, wir sähen Persönlichkeiten nur in ihrem Amtsleben, so würden wir nur eine Teilansicht ihres Wesens gewinnen; wir würden in ihnen nur Amtsmenschen kennen lernen. Überhaupt aber ist festzuhalten, daß nur selten innerhalb eines begrenzten Tatsachenverlaufs selbst die meistbeteiligten Personen sich nach ihrer ganzen Eigenheit darstellen; man erhält meist eben nur Teilansichten. Der realistische Dichter, der das Leben so darstellt, wie es ist, gewinnt aus seinem Grundprinzip das Recht, die Individualität seiner Personen in den verschiedensten Graden der Entfaltung darzustellen. Da wird vielleicht der Hauptheld in der Totalität seines Wesens entfaltet, so daß der Zuschauer in seiner Individualität völlig zu Hause wird. Dann folgen die übrigen Personen in einer meist durch ihre Bedeutung bestimmten Abstufung der Entfaltung, bis endlich am Ende der Reihe die Personen zu stehen kommen, die, weil sie für das Stück ohne Personenwert sind, nicht einmal mit einem Eigennamen, sondern nur mit ihrem Beruf bezeichnet werden. Nun ist aber klar: je weniger das Eigenleben einer Person entfaltet ist, desto ähnlicher erscheint sie anderen Personen, die ihr wesensverwandt sind; desto mehr eignet sie sich zum Vertreter einer Mehrheit. Dies gilt besonders dann, wenn Personen in ihrem Berufsleben gezeigt werden. So ist der Diener, der seinem herrschaftlichen Hause die Treue hält, der Diener schlechthin, der treue Diener. Dasselbe ist auch zu sagen von solchen Menschen, die als Glieder ihres Standes vom Dichter benutzt werden. Das Recht, solche Menschen als Vertreter ihrer Berufs- und Standesgenossen hinzustellen, gewinnt der Dichter dadurch, daß sie in der Handlung nur nach dieser Seite hin dargestellt werden. Sie haben die Eigenschaften, die man erfahrungsgemäß mit ihrem Stande und ihrem Berufe verbindet. Ihr übriges Personenleben kümmert den Dichter und die Zuschauer nicht, da es sich in der Handlung nicht hemmend in ihr Berufs- oder Standesleben einmischt. In ganz hervorragendem Sinne eignen sich natürlich solche Personen zu Vertretern eines Berufes und eines Standes, die eigens Berufs- und Standesmenschen sind, d. h. deren Personenleben von ihrem Beruf und ihrem Stande bestimmt wird. Als das, was durch die handelnden Personen vertreten wird, sind bisher Beruf und Stand be-

zeichnet. Anzufügen wären noch alle Verhältnisse verwandter Art, die einer Mehrzahl von Menschen ein gleichartiges Gepräge aufdrücken; ich nenne als Beispiel das Parteileben. Bedeutsamer aber als Beruf und Stand und Verwandtes sind die Charakterformen. In der Unterscheidung der Charaktere sind uns Gruppenbezeichnungen sehr geläufig. So sprechen wir z. B. von Gemüts-, von Verstandes- und von Willensmenschen; ferner von Temperamentsmenschen. Vor allem bestimmen wir die Menschen gern nach der vorschlagenden, wie Hurd sagt, nach der „beherrschenden" Eigenschaft oder Eigenschaftsgruppe. So sprechen wir von Geizigen, Herrschsüchtigen usw. Bei feiner Charakteristik gruppieren wir dann nach den feineren dynamischen Beziehungen der einzelnen Eigenschaften zueinander, da es allerdings von ausschlaggebender Bedeutung ist, in welchem Stärkeverhältnis die einzelnen Eigenschaften zueinander stehen. Je summarischer die Gruppenbezeichnung ist, desto größere Unterschiede der unter ihr zusammengefaßten Individuen sind möglich. Wie grundverschieden voneinander können z. B. Willensmenschen sein! Je feiner die Ordnungen werden, desto entschiedener wird die Individualität durch die Merkmale der Gruppe bestimmt.

Auch auf dem Gebiet der Charakterformen besteht nun für den realistischen Dichter die Möglichkeit der Vertretung. Das Recht, Gruppen von Charakteren durch Einzelpersonen vertreten zu lassen, liegt in der Tatsache, daß in der Wirklichkeit sich allgemeine Charakteranlagen, einzelne Charaktermerkmale und Gruppen von Merkmalen so deutlich in den einzelnen Individualitäten ausprägen, daß die Zusammenfassung der einzelnen zu einer Gruppe berechtigt ist. An sich eignet sich natürlich jede Individualität, die zu der Gruppe gehört, Vertreter der Gruppe zu sein. Aber es gibt die verschiedensten Grade in der Reinheit der Ausprägung der Gruppenmerkmale. Dem Dichter, der durch den einzelnen eine Mehrheit vertreten lassen will, sind natürlich die reinen Ausprägungen lieber. Will er z. B. die dämonische Gewalt der Herrschgier darstellen, wird ihm ein Charakter wie Macbeth willkommen sein. Dabei ist eins festzustellen: Soll bei der Darstellung der repräsentativen Charaktere der Eindruck der Wirklichkeit erweckt werden, so muß überall da, wo die Bedeutung der Persönlichkeit für die Handlung eine tiefere und weitere Explikation des Charakters ermöglicht, die Eigenart der Persönlichkeit möglichst allseitig entfaltet werden. Die vorherrschenden Eigenschaften dürfen nicht isoliert, sie müssen inmitten des ganzen Charakters sichtbar werden. Dann bleibt die Persönlichkeit, obwohl sie eine Charaktergruppe vertritt, doch Einzelpersönlichkeit. Dabei können die übrigen Eigenschaften entweder in einem dauernden Spannungsverhältnis zu den, so zu sagen, artbildenden Eigenschaften stehen; sie können aber auch außer Beziehung zu ihnen bleiben. Auch die letztere Möglichkeit ist berechtigt, weil das wirkliche Leben Menschen aufweist, die, obwohl von kräftigen Leidenschaften beherrscht, doch auch zu Zeiten außerhalb des Bannkreises dieser Leidenschaften leben. Wenn man bei Hauptpersonen nur die artbildenden Eigen-

schaften oder Leidenschaften sich betätigen läßt, ohne die übrigen lebendigen Kräfte des Charakters wenigstens als Hemmungen ins Spiel zu setzen, so nähern sich die Personen dem, was Schiller „logische Wesen" nennt. Darüber hinweg würde auch nicht die Fülle der Beziehungen und Situationen täuschen, in denen die herrschenden Eigenschaften erschienen.

Es ist nun ferner zu fragen, ob der dramatische Dichter durch die Gesetze seiner Kunst dazu verpflichtet ist, repräsentative Charaktere darzustellen. Diese Frage läßt sich nur beantworten, wenn zuvor über den Zweck der dramatischen Poesie entschieden ist. Legt man z. B. der Tragödie eine didaktische Absicht unter, d. h. geht man davon aus, daß die Tragödie über die Natur des menschlichen Handelns belehren soll, so ist die Tragödie natürlich auch verpflichtet, repräsentative Charaktere darzustellen, weil sie am besten in das Verständnis menschlichen Durchschnittshandelns einführen. Es ist hier der Ort, den Zweck zu bestimmen, den Lessing der dramatischen Dichtung beilegt. Am bestimmtesten äußert sich Lessing darüber im 34. Stück. Aus Anlaß der Verzeichnung des Soliman bei Favart tut Lessing hier eine prinzipielle Äußerung. Kein Charakter, so erklärt Lessing, hat ein Daseinsrecht im Drama, der nichts „Unterrichtendes" hat. Das Ziel, das der Dichter bei Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere hat, ist, uns zu unterrichten; zu unterrichten über das, was wir zu tun oder zu lassen haben, zu unterrichten über die Merkmale des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen, zu unterrichten über die segensvollen Folgen des Guten und die unheilvollen Folgen des Bösen. Selbst da, wo wir nicht zur unmittelbaren Nacheiferung oder Verabscheuung erregt werden sollen, darf der Lehrzweck vom Dichter nicht außer Augen gelassen werden: auch da sollen die Kräfte der Begehrung und Verabscheuung in uns mit Gegenständen der Begehrung und Verabscheuung beschäftigt werden, damit wir nicht begehren, was wir verabscheuen sollen, und nicht verabscheuen, was wir begehren sollen. Also der Zweck des dramatischen Dichters ist pädagogisch. Tritt hier besonders der pädagogische Zweck zutage, so an anderen Stellen der didaktische. Der dramatische Dichter soll zeigen, wie das Leben im allgemeinen ist, und soll dahin wirken, daß seine Zuhörer die sittlichen Lebenswerte erkennen und erstreben. So mit Absicht dichten ist für Lessing das Kennzeichen des Genies im Gegensatz zu den kleinen Künstlern, die nur dichten, um zu dichten. Es liegt auf der Hand, daß der Dichter, der in dieser Weise didaktische und pädagogische Zwecke verfolgt, viel strengeren Gesetzen in der Charaktergestaltung unterworfen ist, als der Dichter, der weiter nichts will, als das Leben darstellen, wie es irgendwo ist oder irgend einmal gewesen ist, der den Kreis der Wirkungen seines Dramas so weit steckt, als das dramatisch bewegte Leben Wirkungen ausüben kann, der endlich nur dichtet, um zu dichten. Bei dieser Art der Zweckbestimmung erfüllt das Drama seinen Zweck, mag es nun belehren oder unterhalten, betrüben

oder erfreuen, erheben oder niederbeugen. Mag die Wirkung sein, wie sie will, mag sie mehr einheitlich oder verschiedenartig sein, sie ist berechtigt, sobald sie nur eben eine Wirkung ist, wie sie das Leben selbst ausübt. Ausgeschlossen sind so z. B. die Wirkungen, die ein Dichter durch eine ins Idealische gesteigerte, wohlgemerkt, gegen den Sinn der Wirklichkeit gesteigerte Menschheit auf seine Zuschauer ausübt. Wird der Zweck der dramatischen Dichtkunst so bestimmt, so hat der Dichter vollkommene Freiheit, ob er lieber repräsentative Charaktere oder solche Charaktere wählen will, bei denen er den Eindruck, daß sie in Hauptbeziehungen anderen art- oder gattungsverwandt sind, nicht aufkommen lassen will. Stellt er sich z. B. die Aufgabe in einem Drama der psychologischen Gattung interessante und bedeutende Charaktere bis in die feinsten Mischungsverhältnisse ihrer Seelenkräfte durchschauen zu lassen, so wird er naturgemäß, daß ich so sage, individuellste Naturen bevorzugen.

Nun bleibt noch die Frage zu erledigen, ob in der unterschiedenen Natur der Tragödie und Komödie ein Grund vorhanden ist, in ähnlicher Weise, wie es Diderot und Hurd getan haben, von der Tragödie mehr individuelle, von der Komödie mehr gattungsmäßige Charaktere zu fordern. Meines Erachtens ist eine solche Scheidung durchaus unberechtigt. Stellen wir zunächst fest, daß die Komödien ebenso wie die Tragödien in zwei Gruppen zerfallen, je nachdem die Charaktere oder die Handlung dem Dichter die Hauptsache sind. Es gibt sowohl Komödien wie auch Tragödien, in denen die Situationen nichts als das Mittel sind, die Charaktere zur Entfaltung zu bringen. Bezüglich der Tragödien verweise ich auf meine Bearbeitung der beiden Shakespeareschen Tragödien, besonders des Macbeth, wo ausdrücklich die Hauptszenen als „Auslebeszenen" gekennzeichnet sind. Ein Schauspiel mit Auslebeszenen ist der Prinz von Homburg; vergl. meine Bearbeitung. Unter den Lustspielen sei das deutscheste, die Minna von Barnhelm, genannt. Anderseits gibt es sowohl Tragödien als Komödien, in denen der Gang der Handlung und die Situationen, zu denen die Handlung hinführt, so sehr Hauptzweck sind, daß für die Entfaltung von Charakteren wenig Raum bleibt. Eine Tragödienklasse, die hier zu nennen wäre, ist die der Schicksalstragödien; demgemäß gehört hierher von den Schillerschen Tragödien die Braut von Messina, bei der das Hauptinteresse der schicksalsvollen Verkettung der Ereignisse zugewandt ist. Aber nicht nur die Schicksalstragödien sind hier zu nennen, sondern alle die Tragödien, in denen der Dichter vor allem einen eigenartigen Handlungsverlauf, etwa einen Verlauf mit erschütterndem Schicksalsumschlag, mit überraschenden Wendungen, darstellen will. Von den Komödien zählen hierher z. B. die Intrigenstücke, sofern bei den Intrigen das Absehn des Dichters nicht sowohl auf die Darstellung der intrigierenden und der von der Intrige getroffenen Personen gerichtet ist, als vielmehr auf die Herausgestaltung eines interessanten Handlungsverlaufs. Man denke auch an das „schöne" deutsche Durchschnittslustspiel der Gegenwart, bei dem „die Dichter" nur das eine Ziel haben, komische

Situationen herbeizuführen. Je nachdem nun der Dichter einer Tragödie oder Komödie auf die Darstellung der Charaktere oder auf die Darstellung des Handlungsverlaufs abzielt, wird er mehr oder weniger tief und vielseitig charakterisieren, wird er mehr individuelle oder mehr gattungsmäßige Charaktere schaffen; denn je individueller der Charakter, desto breiter muß der Raum sein, den der Dichter zur Darstellung des Charakters bedarf. Der Charaktertragödie und der Charakterkomödie gebühren mithin besonders die Charaktere, die durch und durch eigenartig sind, aber auch jene Charaktere, die zwar nach gewissen Seiten ihres Wesens gattungsmäßig sind, bei denen aber die gattungsmäßigen Züge innerhalb eines reich entfalteten Charaktergemäldes erscheinen.

29. bis 32. Stück.

(Rodogune.)

Der Abschnitt der Rodogune ist einer der interessantesten in der Hamburgischen Dramaturgie; er ist es vor allem durch die hier von Lessing angewandte Methode der Kritik.

Lessing eröffnet seine Beurteilung mit der Wiedergabe der Selbstbeurteilung Corneilles; so spannt er in geschickter Weise auf sein eigenes Urteil. Es folgt die Mitteilung des von Corneille benutzten Stoffs. Dann wird die Kritik eröffnet: zuerst gegen den Titel des Stücks. Ehe er aber den zweiten kritischen Gang folgen läßt, mustert er zunächst den Stoff Corneilles auf seinen Wert hin und stellt dabei zwei Behandlungsweisen als an sich möglich hin, die des „Genies“ und die des „Witzes“. Damit ist (ein feiner Zug!) der Maßstab der Beurteilung vornweg festgelegt. Die Erörterung der Veränderungen, die Corneille mit dem Stoff vorgenommen hat, wird in sehr glücklicher Weise mit der Untersuchung und Beurteilung der Veränderung eröffnet, die den Beweggrund für das Handeln der Hauptperson betroffen hat. Von diesem Punkte aus werden darauf (wieder ein meisterhafter Zug!) die übrigen Veränderungen und Erfindungen Corneilles als Glieder einer Reihe entwickelt. Die Form, in der das geschieht, enthält zugleich das Urteil über Corneilles Schaffen. Nach dem nun folgenden, mehr episodischen Abschnitt über die Freiheit des Dichters gegenüber der Geschichte schildert Lessing die grundverschiedene Art, wie einerseits der Dichter, anderseits der „witzige Kopf“ erfindet, und hat damit dem Leser das Gesetz gegeben, nach dem er nun Corneille selbst beurteilen kann. Den Abschluß bildet ein kurzer Abschnitt über frühere Kritiker der Rodogune. Bei dieser Methode der Kritik erscheint mehreres mustergültig: 1. die übersichtliche Gliederung des Ganzen; 2. die Entwicklung der Veränderungen und Erfindungen von einem Punkte aus; 3. die Aufstellung fester Normen für das Urteil.

Der Ton Lessings in diesem Abschnitt ist Ausdruck vollkommener Überlegenheit. Es wechseln Abschnitte, in denen er fest und bestimmt

die Normen des Urteils aufstellt, mit anderen, in denen er seinem Witz die Zügel frei gibt. Der spottende Witz aber war berechtigt gegenüber einem Werke, das trotz der oft krassen Unwahrscheinlichkeit seines Verlaufs ein so glänzendes Schicksal gehabt hatte.

Es mögen nun Bemerkungen zu den einzelnen Abschnitten folgen: 1. Das Urteil Corneilles über sein eigenes Werk wurde hervorgerufen durch die bei Hofe an ihn gerichtete Frage, welche seiner Dichtungen er am meisten schätze. Zudem spricht er sich mit aller Zurückhaltung aus; meint er doch, möglicherweise sei seine Vorliebe nichts als eine blinde Neigung, wie sie Väter für einige ihrer Kinder im höheren Maße als für andere empfänden. Vielleicht mische sich in sein Urteil auch ein wenig Eigenliebe, weil gerade die Rodogune ihm um der überraschenden, noch nie auf dem Theater gesehenen Begebenheiten seiner Erfindung in erhöhtem Maße sein Eigentum zu sein scheine. Corneille ist mithin von der Einsicht in die Schwäche seines Stücks so weit entfernt, daß ihm die Schwäche desselben gerade seine Stärke zu sein scheint.

2. Der Bericht Appians, aus dem Corneille geschöpft hat, ist in allen seinen Teilen äußerst unfruchtbar und bietet auch in dem Abschnitt, den Corneille verwertet hat, dem Dichter so gut wie nichts. Der Dichter, der aus dieser einfachen Reihe brutaler Tatsachen eine Tragödie formt, hat, wenn man auf den geschichtlichen Stoff sieht, fast aus nichts geschaffen. Tragödien, die so wenig tatsächlichen Stoff verarbeiten, verdienen besonders dann den Namen geschichtlicher Tragödien nicht, wenn sie, wie das eben bei Corneille der Fall ist, nicht einmal das allgemeine geschichtliche „Milieu" der Zeit beachten, in der die Handlung spielt.

3. Den Titel des Stücks ficht Lessing an, indem er die Corneillesche Rechtfertigung desselben kritisiert. Corneille war in der Angst vor der Verwechslung seiner Kleopatra mit der ägyptischen Königin so weit gegangen, daß er im ganzen Stück den Namen seiner Hauptheldin nicht genannt hatte. Schon Voltaire, der diese Bemerkung macht, hatte in seinem Kommentar (zu Akt I, Sz. 1, S. 59) bemerkt, die unterrichteten Zuschauer, die ihrerseits bald die anderen unterrichteten, würden schwerlich die beiden Persönlichkeiten verwechselt haben. Lessing nimmt Voltaires Gedanken auf und entwickelt ihn noch bestimmter. — Was nun Lessings Bedenken gegen den Titel angeht, so könnte man allerdings einwenden, daß Rodogune, wenn auch nicht Protagonistin, so doch die Persönlichkeit sei, auf die, wie es Lessing selbst wenige Seiten später ausdrückt, „alle Handlung des Stücks" gehe, ja, man könnte diesen Einwand durch den Hinweis auf Schillers „Braut von Messina" unterstützen, da Schiller hier im Titel nicht seiner ursprünglichen Absicht gemäß die Haupthelden, „die feindlichen Brüder", sondern diejenige Persönlichkeit nennt, auf die allerdings auch die Handlung des Stücks geht, die aber nicht sowohl als Subjekt wie vielmehr als Objekt des Handelns in Betracht kommt. Indes stimme ich doch Lessing deshalb bei, weil in dem Stück Corneilles die beiden Frauen, um die es sich handelt, im Gegenspiel stehen und daher allerdings

der Titel „Rodogune" zu einer irrigen Schätzung der Bedeutung der beiden Personen führen könnte.

4. Bei der Musterung des Stoffs fällt auf, daß Lessing nicht nur ein Verbrechen aus dem andern herleitet, sondern sie auf „eine und dieselbe Quelle", die Eifersucht, zurückführt. Allerdings vermag er das im Grunde doch nicht; denn der eigentliche Grund des Hasses der Königin gegen ihre Söhne ist doch auch für ihn die Furcht vor der Rache der Söhne. Mit diesem Hasse verband sich dann nach seiner Meinung die im Herzen der Rodogune noch fortdauernde Eifersucht; hatte sie vorher in ihrer Eifersucht den Gatten in Person gehaßt, so haßte sie ihn jetzt in seinen Söhnen. Also — die Vereinheitlichung der Motive zu den Verbrechen der Kleopatra an dem Gatten und dem Sohn gelingt Lessing nicht. Der Gedanke, daß der Haß gegen den Gatten auf die Söhne als auf die, in denen der Vater fortlebt, sich forterbt, ist an sich psychologisch. Aber erstens scheint mir, als sei dies Motiv nicht im Stile jener Zeit. Appian gibt als die möglichen Beweggründe Furcht vor der Rache des Sohnes und „wahnsinnsartigen Haß gegen alle" an (Hist. romana, lib. XI, cap. 67). Und zweitens würde auch dann, wenn man das feinere Motiv zuließe, doch nicht jene von Lessing so stark betonte Einheitlichkeit[1]) entstehn; denn der Haß gegen die Söhne würde doch seiner Natur nach wesentlich anders sein als der gegen den Gatten: Den Gatten tötete Kleopatra aus Eifersucht, da sie die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges mit einer anderen teilen sollte. Die Söhne würde sie bei der Lessingschen Motivierung nur darum hassen, weil in ihnen der Vater fortlebt, also doch nicht mehr aus Eifersucht. — Sehr bedeutend ist das, was Lessing über die beiden Behandlungsweisen, die des Genies und die des witzigen Kopfes, sagt. „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung"; das Genie wird durch einen natürlichen Gang der Dinge gereizt, der Witz liebt künstliche Verwicklungen; das Genie schafft „Ketten" von Ursachen und Wirkungen, der Witz „Geflechte" von Tatsachen; bei jenem herrscht das Nach- und Auseinander, bei diesem das Nebeneinander und Miteinander. Dort werden die Tatsachen nach dem „Satz vom Grunde" miteinander verbunden, hier nach der Analogie. Das sind die Gegensätze zwischen dem Genie und dem Witz. Hier werden dem modernen Leser die verläßlichsten Maßstäbe zur Beurteilung der Literatur seiner Zeit gegeben. Hier lernt er vor allem die Natürlichkeit des Geschehens als ein Wesensmerkmal der genialischen Hervorbringung kennen. Solche Erkenntnis tut besonders not in einer Zeit, in der die Dichtkunst nach dem Außergewöhnlichen, dem Spannenden, dem Überraschenden jagt. Hier lernt er ferner, daß alle die Dramen, die durch die kunstvolle Verschlingung der Fäden Effekte

---

[1]) Vergl. noch die Worte: „Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte".

erzielen, die mehrere eigentlich innerlich unverbundene Handlungen künstlich miteinander verknüpfen, nicht auf Genie, sondern nur auf den klügelnden Verstand und äußere Technik schließen lassen. Hier lernt er, daß die strenge Motivierung der Ereignisse ein Hauptkennzeichen dichterisch wertvoller Dramen ist. Dem Genie, so mag man noch, Lessings Ausführung erklärend, hinzufügen, ist der Trieb zur Vertiefung in die Natur der Dinge eigen, und darum ist ihm der natürliche Gang der Dinge lieb. Wird die Handlung verwickelt, so übernimmt der Verstand die Führung; das schnelle Herüber und Hinüber von der einen Handlung zur anderen verhindert die Vertiefung.

5. Ein Hauptttadel, den Lessing ausspricht, betrifft die Veränderung des Hauptmotivs, aus dem heraus Kleopatra handelt. Nach Lessing hat Corneille darum das Motiv geändert, um größere „Erhabenheit" zu erreichen. Ich glaube das nicht. Vielmehr hatt Corneille darum geändert, weil die Handlung seines Dramas erst nach der Ermordung des Demetrius einsetzt, also in einer Zeit, in der die Eifersucht der Kleopatra eigentlich gegenstandslos geworden war. Zudem ist zu vermuten, daß die geschichtliche Kleopatra nicht allein durch den Verlust der Liebe ihres Gatten, sondern auch durch den Verlust ihrer Macht- und Würdestellung zu todbringendem Haß gegen den Gatten gereizt ist. Lessing selbst erkennt das ja an (30. Stück im Anfang). — Auch die Voraussetzungen, aus denen Lessing zu seinem kritischen Urteil kommt, wird man nicht völlig anerkennen dürfen. Eine dieser Voraussetzungen ist, daß „der Stolz", vielleicht sagt man hier besser: die Herrschsucht, ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster als die Eifersucht sei. „Unnatürlicher" wäre die Herrschsucht nur dann, wenn sie sich bei dem sittlich sich nicht regierenden Menschen nicht ebenso von selbst, ebenso unwillkürlich und als Naturgewalt entwickelte wie die Eifersucht. Man denke nur an das allmächtige, naturgewaltige Erwachen der Herrschsucht bei Macbeth. So gewiß es in der Natur des menschlichen Willens liegt, seine Machtsphäre möglichst auszudehnen, so gewiß ist die Herrschsucht ein „natürliches" Laster. Allerdings entwickelt sich, wenn man eine Durchschnittsrechnung anstellt, bei gegebener Gelegenheit die Eifersucht regelmäßiger als die Herrschsucht; und zwar darum, weil der Eifersüchtige in einem ihm bereits eigenen Besitz gestört wird oder sich gestört wähnt, während der Herrschsüchtige erst einen Machtbesitz erstrebt. Die Bedrohung des Besitzes aber wirkt im Durchschnitt stärker anreizend auf den menschlichen Willen ein als die Aussicht auf erst zu erlangende Macht.

Daß die Herrschsucht beim Weibe „unnatürlicher" ist als beim Manne, ist richtig. Ob aber aus dieser Wahrheit das tadelnde Urteil über das Wesensmerkmal des Charakters der Rodogune sich ergibt, ist fraglich. Lessing gesteht zu, daß Frauen, denen das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, vielleicht mehr als einmal wirklich gewesen sind. Wenn er nun doch die Darstellung der Kleopatra in der Charakteristik Corneilles verpönt, so ist das eine Folge seiner aristotelischen Denkweise. Kleopatra,

dieser Ausnahmefall unnatürlicher Herrschsucht, ist ein „Mißgeschöpf", dessen Kenntnis uns nicht ersprießlich sein kann. Wir würden meinen, daß es einen großen Dichter reizen muß, eine dämonische Natur darzustellen, die, durch die Gefangenschaft des Gatten gezwungen, in schwieriger Lage sich auf dem Thron behauptet, dann einen zweiten Gemahl beherrscht und so das ihrer starken von Haus aus herrschsüchtigen Natur angemessene Hochgefühl reichlich empfunden hat und die nun ganz von der Herrschsucht wie von einem Dämon besessen ist. Allerdings ist eine solche Frau ein Ausnahmefall. Aber eben als solcher zeigt sie in gewaltigen Zügen die dämonische Natur der Herrschsucht, die allerdings nichts mit „kaltem Stolze" und „überlegtem Ehrgeize", wie Lessing es ausdrückt, zu tun hat. Indes Lessing fordert mit Aristoteles τὰ καθόλου, das Allgemeine, das „Natürliche", das Durchschnittliche. Nur eine solche dramatische Darstellung erfüllt nach seiner Meinung den Zweck der dramatischen Dichtung, über das Leben zu belehren. S. o. S. 522.

Eine Frage ganz anderer Art ist natürlich die, ob Corneille den Charakter der Kleopatra so geschildert hat, daß die Königin nicht als ein „Monstrum", d. h. als ein Wesen erscheint, welches aus menschlicher Art ganz herausfällt. Nach Lessing hat Corneille dies nicht vermocht. Als Beweis für seine Meinung führt uns Lessing „die unsinnigsten Bravaden des Lasters" an. Begründend fügt er noch hinzu: „Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen" usw. Mir ist indes bei der Lektüre keine Stelle aufgefallen, wo sich Kleopatra des Lasters als Lasters rühmte, wie Lessing behauptet. Die stärksten Äußerungen der Kleopatra finden sich in der 1. Szene des V. Aufzugs: Seleukus ist eben durch die Königin getötet. Nun beginnt sie ihr Selbstgespräch mit den Worten: „Ein Feind ist endlich fort, Dank sei den Göttern!" Ihr Plan zur Vernichtung der Rodogune und des Antiochus soll alsbald ausgeführt werden. Grimmig freut sie sich, daß nichts mehr im Wege sei, um die Getrennten bald neu zu vereinen. Das Gift, mit dem sie die Liebenden töten will, redet sie mit den Worten an: „Gift, willst du meinen Thron mir wieder geben? Willst du so treu mir wie das Eisen dienen?" Im weiteren spricht sie die Maximen aus: „Wer sich nur halb rächt, gibt sich selber preis. — Süß ist's, nach dem Tode der Feinde sterben." Auch sonst finden sich viel haßdurchtränkte Reden. So zeigen gleich ihre ersten Worte bei ihrem ersten Auftreten, daß sie unbedenklich die Eide bricht, die zu schwören sie durch die Notlage gezwungen war. Aber — alle diese und alle andern Worte sind erklärlich bei einer von Grund aus herrschsüchtigen Natur, die jedes Mittel unbedenklich gebraucht, das ihrer Herrschsucht dient. Gewiß ist es teuflisch, das Böse um des Bösen willen zu wollen; aber erstens ist die Freude am Bösen — das behaupte ich gegenüber dem Lessingschen Optimismus — durchaus nicht so sehr außer der menschlichen Natur im allgemeinen, daß nicht in gewissen Naturen die Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten; zudem ist Kleopatra ein Wesen, das, obwohl nicht gänzlich diesseits von Gut und Böse, doch im Grunde

viel zu sehr nur seine Natur auslebt, als daß man von ihr sagen könnte, ihre Grundneigungen gingen „auf das Böse als auf das Böse“.

Eine besondere Beachtung verdient noch Lessings Auseinandersetzung im Anfang des 31. Stücks. Es handelt sich hier um die Gesinnungs- und Handlungsweise der Königin gegenüber der Rodogune. Lessing behauptet, die Rache der Kleopatra bei Corneille sei nach ihrer psychologischen Natur die einer Eifersüchtigen, obwohl doch die Kleopatra Corneilles gar nicht oder nur wenig eifersüchtig sei. Um zu der Auffassung Lessings Stellung nehmen zu können, teile ich aus dem Inhalt des Stücks folgendes mit: Daß Kleopatra die Rodogune haßte, nicht weil sie ihr die Liebe Nikanors, sondern weil sie ihr den Thron mißgönnte, geht aus ihrem eigenem Bekenntnis hervor: „Ohne Zorn und Rache hätt' ich Nikanor sich mit Rodogune vermählen sehen, wenn er sich begnügte, ihr zu gefallen und mich zu verachten, doch dabei mich als Königin gelassen“. Als sie nun Nikanor getötet hatte, da wirkte ihr Haß gegen Rodogune noch fort; die Gefangene wurde von Kleopatra einer Vertrauten, namens Laonice[1]), in die Obhut gegeben, damit sie alle Leiden einer Sklavin dulde; denn Kleopatra, so erzählt Laonice, freute sich der Leiden der Rodogune. Laonice selbst erklärt diesen Haß aus „eifersüchtiger Verzweiflung“ (I, 5). Nach den eigenen Worten der Königin ist aber diese Erklärung falsch, da sie nach ihrer Aussage den Verlust der Liebe ihres Gatten ohne Zorn und Rache ertragen hätte. Sagt sie doch sogar, sie hätte Rodogune lieben können, wenn er sie nicht hätte krönen wollen. Nun hat Nikanor sie nicht zu krönen vermocht, weil er von Kleopatras Hand fiel; Rodogune hat sie nicht vom Thron gedrängt, sondern ist eine machtlose Gefangene in ihrer Hand. Und doch dauert ihr Haß fort. Weshalb? Weil Rodogune durch Nikanor hat auf den Thron erhoben werden sollen? Eine geringe Veranlassung für einen so schweren Haß, selbst wenn man annimmt, daß eine Natur wie Kleopatra Rodogune für Nikanors Absicht, sie zu entthronen, mitverantwortlich macht. Gewiß gibt es auch eine Eifersucht des Stolzes, des Ehrgeizes und der Herrschsucht, wie es eine Eifersucht der Liebe gibt. Auch der Herrschsüchtige wird eifern gegen den, der ihm seine Macht beeinträchtigt oder doch zu beeinträchtigen scheint. Und seine Eifersucht wird solange andauern, bis die Beeinträchtigung beseitigt oder der Schein der Beeinträchtigung zerstört ist. Während diese Art der Eifersucht den Menschen beherrscht, wird ihn Haß gegen den Schädiger seiner Macht beseelen, und dieser Haß wirkt auch dann fort, wenn die Veranlassung der Eifersucht gehoben ist, es sei denn, daß sich der Ungrund der Eifersucht gezeigt hat. Auch dann wird der Haß als Nachempfindung fortwirken, wenn die Beeinträchtigung ausgeglichen und der Eifersüchtige in den vollen Besitz

[1]) Die Laonice ist eine der, technisch angesehn, unglücklichsten Vertreterinnen des Typus der Vertrauten; sie ist für den Gang der Handlung ebenso nötig wie ihrem Charakter nach ein reines Schema.

seiner Macht zurückgekehrt ist. Ja, selbst dann ist eine haß- und rachsüchtige Rachempfindung möglich, wenn es nur bis zu dem Versuch einer Schädigung der Macht gekommen ist. Denn die Herrschsucht ist oft mit großer Reizbarkeit gegen alle Beeinträchtigung verbunden. Rodogune hat in Wirklichkeit nie die Königin in ihrer Macht gekränkt. Der Haß der Kleopatra hat mithin in nichts anderem seinen Grund als darin, daß sie um der Rodogune willen beinahe den Thron eingebüßt hätte.

Meines Erachtens ist also ein Rachegefühl an sich wohl erklärlich; nur steht die Stärke des Racheverlangens im Mißverhältnis zu der Stärke der Kränkung. Ich stimme daher mit Lessing darin überein, daß der Haß der Kleopatra ungenügend motiviert ist. Hingegen weiche ich in den Anschauungen über die psychologische Natur der Eifersucht und Herrschsucht von ihm ab. Lessing bezeichnet die Eifersucht als „eine Art von Neid“ und folgert dann aus dieser Natur der Eifersucht. Zwischen Eifersucht und Neid besteht aber ein gerade für unsere Frage höchst wichtiger Unterschied: das Gefühl des Neides wird dadurch erregt, daß ein anderer das hat, was ich nicht habe, aber zu haben wünsche, Eifersucht entsteht dann, wenn ich durch einen anderen in einem wirklich oder auf Hoffnung innegehabten Besitz geschädigt werde oder zu werden scheine. Beim Neide wirkt das Besitzen des anderen, bei der Eifersucht mein Verlieren erregend auf mich ein. Daher wird allerdings der Neid in hohem Maße zum Haß und weiterhin zur Rachsucht disponieren. Dagegen wird die Eifersucht minder zu Haß und Rachsucht disponieren, weil das erste, vorschlagende Moment in ihr die Erregung nicht über den Schädiger, sondern über die Schädigung ist. Die Eifersucht schließt ebensowenig wie der Ehrgeiz edelmütige Regungen aus. Während Lessing einerseits eine zu nahe Verwandtschaft zwischen Neid und Eifersucht behauptet, verkennt er anderseits die nahe Verwandtschaft, die dann zwischen Eifersucht, Ehrgeiz und Herrschsucht besteht, wenn der Ehrgeizige oder Herrschsüchtige in einem bereits innegehabten Besitz an Ehre oder Macht gefährdet wird. Wenn es sich um die Schädigung des Liebes-, des Ehr- und Machtbesitzes handelt, richtet sich die Empfindung zuerst auf den drohenden Verlust, erst zuzweit auf den Bedroher des Besitzes.

Was die Natur der Herrschsucht anlangt, so kann dieselbe recht verschiedenartig sein; es kann jemand nach Herrschaft verlangen, weil er als Herrschender ein hohes Kulturziel verfolgen will, ein anderer trachtet nach Herrschaft nur, um jederzeit das bloß formale Gefühl des Gebietenkönnens zu genießen. Von der letzteren, der tyrannischen Art des Verlangens nach Herrschaft ist die Herrschbegier der Kleopatra.

Mit Recht behauptet Lessing, daß der Grad des Hasses der Kleopatra psychologisch nicht begründet sei. Nun wird ja allerdings der erste Haß durch den Friedensvertrag, der Rodogune zur Königin macht, noch vermehrt. Da aber die Königin nach dem Abzug der Parther diesen Vertragsschwur zu brechen entschlossen ist, so ist Rodogune wieder nichts anderes als eine machtlose Gefangene in der Hand der Königin, deren tödlicher Haß mithin unerklärlich bleibt.

Der folgende Abschnitt, der die Corneilleschen Erfindungen in genetischer Abfolge aufreiht, gehört zu den köstlichsten der Hamburgischen Dramaturgie. Ein Meisterzug ist es, daß Lessing die Erfindungen in eben der Folge aufzählt, in der sie mutmaßlich in der dichtenden Phantasie des Künstlers einander gefolgt sind. Man tut so einen Blick in die Werkstatt des Dichters und gewinnt den klarsten Eindruck einer Phantasie, die nicht eine Erfindung aus der anderen nach einem organischen Plane entwickelt, sondern in immer neuen Willkürakten, ohne vor der Häufung des Unwahrscheinlichen zurückzuscheuen, Erfindung auf Erfindung türmt. Es sind zwei Reihen solcher dichterischen „Schöpfungsakte", die Lessing herausstellt.

Die Ergebnisse der beiden Erfindungsreihen entsprechen einander. Lessing stellt sie hübsch nebeneinander: „Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter!" Durch diesen Parallelismus tritt das Unnatürliche der Erfindung grell hervor. In sehr witziger Weise behandelt dann Lessing die abnorme Tugendhaftigkeit der Prinzen als eine notwendige Folge der bisherigen Erfindungen, indem er dabei ein indirektes Beweisverfahren einschlägt. Er zählt nämlich die verschiedenen Möglichkeiten auf, die bei geringerer Tugendhaftigkeit denkbar sein würden. Dabei ordnet er sehr geistreich die vier Möglichkeiten zu zwei Paaren zusammen. Im Schluß der Ausführung weist Lessing auf den grellen und widernatürlichen Kontrast zwischen den weibischen Männern und den selbst die männlichste Wut überbietenden Weibern hin.

Aus dem Rest sei noch hervorgehoben die Gegenüberstellung der Dichtweise des Genies und der Dichtweise des witzigen Kopfes. Lessing kontrastiert ihr Verfahren generell, doch so, daß unschwer in der Schilderung des witzigen Kopfes als konkretes Gegenbild der Dichter der Rodogune zu erkennen ist. Der Zweck, den sowohl das Genie als der witzige Kopf sich setzen, ist die Erweckung von Furcht (Lessing sagt hier noch „Schrecken") und Mitleid. Aber wie grundverschieden sind die Wege zu diesem Ziel!

Das Genie weiß, daß wir nur dann Schrecken und Mitleid empfinden, wenn die Vorgänge so psychologisch richtig und so kausal folgerichtig dargestellt sind, daß wir uns selbst den tragischen Helden substituieren und daß wir den Eindruck des verhängnisvoll Notwendigen gewinnen. Es mag auch hier auf zweierlei aufmerksam gemacht werden: erstens folgert Lessing die Notwendigkeit der Wahrscheinlichkeit der Dichtung aus dem letzten Zweck der tragischen Dichtung, Furcht und Mitleid zu erwecken; nur wenn der tragische Verlauf der Wahrscheinlichkeit entspricht, kann er uns mit der Furcht erfüllen, daß auch wir in ähnlicher Lage ähnlich verhängnisvoll handeln und leiden, und nur, wenn wir den Eindruck des Unvermeidbaren haben, tritt das tragische Mitleid mit den tragischen Personen ein. Letztere Ansicht beruht auf einer tiefen psychologischen Wahrheit; denn sicher empfinden wir das tiefste Mitleid da, wo es sich

um eine tragische Notwendigkeit des Geschehens handelt, wo wir das katastrophische Endergebnis als das Resultat notwendiger äußerer Vorgänge und notwendigen inneren Geschehens ansehen müssen. Zweitens: Bei seiner Bestimmung des tragischen Endzwecks steht Lessing unter der aristotelischen Definition des Tragischen, und zwar deutet er (worauf im Vorblick hingewiesen sein mag) die „Furcht" als Furcht für den Zuschauer. Zur Kritik dieser Auffassung von Furcht sei hier nur darauf verwiesen, daß doch zur Erweckung einer Furcht für mich, den Zuschauer, außer der Folgerichtigkeit auch wenigstens so viel Verwandtschaft mit der Lebenslage des tragischen Helden erforderlich ist, daß ich mich, ohne mich ganz aus meiner Lage hinauszudenken, in seine Lage hineindenken kann. Anders gesagt: nur in einer beschränkten Zahl von Fällen, nämlich in der, in der die Selbstverwandlung meiner Person in die der tragischen Person ohne Künstelei möglich ist, würde der aristotelischen Definition entsprochen sein. Einen für alle Dramaturgie höchst wertvollen Gedanken birgt in sich der Ausdruck: „verborgene Organisation des Stoffes". Der Ausdruck erschließt in einem wichtigen Stück das Verständnis dichterischer Schöpferarbeit. Der wahre Dichter verbindet nicht eine Reihe von Haus aus unzusammenhängender Erfindungen und Einfälle zu einem Ganzen; er entwickelt organisch von einem Punkt aus und zwar so, daß er einen oder mehrere Grundgedanken (Grundmotive), schöpferisch erfindend, ausgestaltet. Diese Grundgedanken sind die organisierenden Prinzipien. Ein Beispiel solcher organischen Erfindungsweise bietet Schillers Maria Stuart. Und um ein anderes, naheliegendes Beispiel zu geben: Indem Corneille Herrschsucht als den Grundzug im Charakter der Kleopatra annahm, gewann er ein organisatorisches Prinzip, nach dem er den Stoff gestalten konnte; nur hätte er die Leidenschaft der Kleopatra aus jenem Grundzug psychologisch richtig entwickeln müssen, indem er für den gewalttätigen Ausbruch der Herrschsucht genügend starke Motive erfand. — Das nächstliegende Beispiel endlich gibt Lessing selbst, wenn er im Anfang des 30. Stücks den dreifachen Mord, den die Kleopatra der Geschichte begeht, auf eine Leidenschaft, die Herrschsucht der Königin, zurückführt. Zu der Forderung Lessings, der Dichter solle die Leidenschaften durch allmähliche Stufen hindurchführen, ist das 1. Stück der Hamburgischen Dramaturgie und unsere Ausführungen zu der Stelle zu vergleichen.

In scharfem Gegensatz zu dem Verfahren des Genies steht das des witzigen Kopfes. Während der geniale Dichter uns „Schrecken" einzuflößen sucht, indem er die Dinge „den natürlichsten, ordentlichsten" Verlauf nehmen läßt, häuft dieser, um zu demselben Ziele zu kommen, die sonderbarsten, unerwartetsten, unglaublichsten Dinge. Jener erweckt das Mitleid, indem er seine Helden, ihr Wollen und ihr Tun, in einen Verlauf hineinstellt, als dessen notwendiges Ende die Katastrophe vom Zuschauer erkannt wird; dieser versucht das Mitleid durch die außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfälle und „Freveltaten", also durch solche

Tatsachen zu erregen, die sich nicht als notwendige Folgeerscheinungen zu erkennen geben.

Den Abschluß des ganzen Abschnittes bildet die Erwähnung früherer Kritiker des großen Corneille. Beim Nachlesen des Voltaireschen Kommentars zu Rodogune fällt dies und das auf, was sich bei Lessing wiederfindet: so z. B. das Bedenken gegen den Titel des Stücks, oder vielmehr gegen Corneilles Verteidigung dieses Titels, so der Hinweis auf die Undeutlichkeit, die im I. Aufzuge durch das Vermeiden des Namens Kleopatra entsteht; so der Ausdruck: Sentenzen im Stil Machiavellis; so der wiederholte Hinweis auf Unwahrscheinlichkeiten, wie den unnatürlichen Entschluß der Kleopatra; so die Wendung, daß die Kleopatra, die ihre Söhne töten wolle, nichts als ein verabscheuungswürdiges Ungeheuer sei. Doch darf Lessing mit Fug und Recht den Anspruch der Originalität seiner Kritik erheben. Vergleicht man die Kritiken beider miteinander, so fällt als charakteristisch für den Unterschied der Kritiker besonders folgendes ins Auge. Erstens: Voltaire erhebt sich nur selten zu allgemeinen Prinzipien des Urteils, während Lessing in allgemeinen Grundsätzen feste Maßstäbe seines Urteils hat. Zweitens: Lessing fordert strenge Folgerichtigkeit des tragischen Geschehens. Voltaire dagegen ist, höchstbezeichnend für ihn! geneigt, Unwahrscheinlichkeiten zugunsten theatralischer Effekte zuzulassen. So sagt er z. B., es sei klar, daß der Vorschlag, den Kleopatra ihren Söhnen mache, durch Ermordung sich den Thron zu erwerben, ebenso absurd als abscheulich sei, aber er fügt noch hinzu: „Indes gestaltet er ein großes Interesse." Der Ton der beiden Kritiken ist wesentlich verschieden. Der Voltaires ist schulmeisternd pedantisch[1]), der Lessings zeigt eine souveräne Sicherheit, die sich u. a. auch in spielendem Spott und heiterer Satire bekundet.

Man darf von unserem Abschnitt nicht scheiden, ohne seiner stilistischen Eigenart gerecht geworden zu sein. Es gibt kaum einen Abschnitt in der Hamburgischen Dramaturgie, der so wie der unsrige Ausdruck eines mit dem Gedankenstoff freischaltenden, ja spielenden Geistes ist.

Als eine Probe echt Lessingschen Stils sei der mit den Worten: „Kleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl" beginnende Teilabschnitt des 30. Stücks ausgewählt. Hier heißt es: „. . . brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte". Hier ist das Verbum „besitzen" in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Teilen des Satzgefüges wiederholt und dadurch der Gegensatz zwischen „gar nicht" und „ganz" scharf hervorgehoben. Diese Aufnahme unmittelbar vorher gebrauchter Ausdrücke

---

[1]) Voltaire erklärt an einer Stelle, daß man bei der Beurteilung der Rodogune gezwungen sei, fast in jedem Verse „Nachlässigkeiten, Dunkelheiten, Fehler" anzumerken. In der Tat ist der Kommentar voll von Fehlernachweisen. So findet der Kritiker z. B. fast alle Szenen des ersten Aufzugs erfüllt mit unerträglichen Barbarismen oder Solöcismen. Gelegentlich findet man die Wendung: „Cela n'est pas français".

findet sich auch sonst oft in unserem Abschnitt: „Demetrius muß nicht leben, weil er für Kleoprata nicht allein leben will.“ — „Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater.“ — „An diese hatte die Mutter . . . nicht gedacht oder nur als an ihre Söhne gedacht.“ — „Der Sohn ward König, und der König sah.“ — „Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und . . er alles von ihr.“ — „Die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eigenes Verderben beschlossen habe.“ Indem so Lessing unmittelbar vorhergehende Worte im folgenden wiederholt, gewinnt seine Darstellung an Schärfe, da die Wiederholung der Worte die Aufmerksamkeit bestimmt auf das in der zweiten Wendung enthaltene Neue hinlenkt.

Ein guter Teil des stilistischen Reizes besteht in dem Wechsel des Tons. Unser Gesamtabschnitt vereinigt den Ton des einfachen Geschichtsberichts, den Ton reflektierender Betrachtung, den Ton philosophierender Darstellung, den Ton des Spottes und der Satire.

Auffällig ist ferner an vielen Stellen der fast dramatische Charakter der Darstellung. Hierher rechne ich z. B. das Frage- und Antwortspiel: „Was fehlt ihr also noch zum Stoff einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles.“ Hierher zählt ferner die Stelle: „Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau“ usw. Hier versetzt Lessing höchst wirkungsvoll sich und den Leser in Corneilles Geist, indem er gleichsam den Dichter laut denken läßt. Und wenn es dann heißt nach den Worten: „. . . weit erhabener“ — „Ganz recht; weit erhabener und — weit unnatürlicher“, so gewinnt die Darstellung noch größere Lebhaftigkeit, da Lessing jetzt dem monologisierenden Corneille mit einer Gegenrede ins Wort fällt. Auf ähnliche Weise führt Lessing in das dichterische Geheimdenken Corneilles ein. Wir werden die Vertrauten Corneilles, indem er, wiederum monologisierend, spricht: „Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten . . . .“ Ein weiteres belebendes Darstellungsmittel sind Wiederholungen anaphorischer Art. Es sei nur an das klassische Beispiel der Wiederholung der Worte: „Laßt uns erdichten“ erinnert. — Ein Reizmittel zu lebhaftem Denken sind auch die Antithesen, besonders die große wiederholt auftauchende Antithese zwischen dem Genie und dem witzigen Kopf.

Besonders zu beachten ist die Verwendung der Ironie. Sie tritt in scherzhafter Form da ein, wo Lessing das Intrigengewebe Corneilles ironisch lobt. In bitterer Form da, wo er sich als den Entlehner des kritischen Urteils Voltaires oder Maffeis oder gar des ehrlichen Huronen bezeichnet. In beiden Fällen fließt die Ironie von selbst aus Lessings Grundstellung zu den Franzosen: Ironie ist die naturgemäße Redeform gegenüber der Häufung toller Unwahrscheinlichkeiten bei Corneille und gegenüber der Anmaßlichkeit der Franzosen, die den Deutschen ohne weiteres als Plagiarius eines Franzosen ansehen.

Ein reizvoller Schmuck der Darstellung sind die Bilder und Vergleichungen; ich nenne das Doppelbild aus der Astronomie: „War es .. dem Hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?" Besonders eigenartig ist der Vergleich des Intrigengewebes mit einem „Changeantstoff"; er beweist, daß selbst die Mode dem gleichnisfreudigen Lessing dienen muß.

Fast der wertvollste Gewinn aber, den der Leser als Besitz für immer mitnimmt, sind die allgemeinen Sätze, so z. B.: „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung" und „Nichts ist groß, was nicht wahr ist".

36. bis 50. Stück.

(Merope.)

Im 50. Stück „bedauert" Lessing seine Leser, daß er ihnen in seinen Abhandlungen zur Merope etwas ganz anderes vorsetze, als sie von einer theatralischen Zeitung hätten erwarten dürfen. In der Tat stimmt Lessings Verfahren nicht nur nicht zu der Idee eines pikanten Theaterplauderers, die Lessing an dieser Stelle skizziert, sondern auch nicht zu dem idealen Begriff eines Theaterkritikers. Von einem Theaterkritiker erwartet man eine Analyse der aufgeführten Stücke und ein Werturteil, das durch Vergleichung der Stücke mit irgend welchem ästhetischen Maßstabe gewonnen wird. An einer Einführung in die innere Organisation des Stücks fehlt es aber bei Lessing. Das eigentliche Ziel seiner Untersuchungen ist das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Merope Voltaires und der Maffeis. Zu dieser Zielsetzung veranlaßten den Dichter besonders der Brief Voltaires an Maffei und der Brief Lindelles an Voltaire, die beide der Ausgabe der Merope vorgedruckt waren. Ehe aber Lessing den Boden der Hauptfrage betritt, führt er den Leser durch mehrere weit angelegte Vorhöfe hindurch. Eröffnet wird die ganze Stückreihe durch einige literarische Notizen. Es folgt dann eine ausführlichere Auslassung Lessings über Voltaires Benehmen bei der Aufführung seiner Merope, dann macht er Mitteilung über die Quelle der Quelle des Voltaireschen Stücks, d. h. über den von Maffei benutzten, aus den alten Schriftstellern entlehnten Stoff. Anläßlich einer Äußerung Tournemines geht dann Lessing auf eine schwierige aristotelische Frage ein. Es folgt eine Polemik Lessings gegen Voltaires Äußerungen über den Euripideischen Kresphontes. Ein genauerer Bericht über die Quelle des Maffei und ein Nachweis der Abweichung Maffeis von seiner Quelle führt dem Hauptthema etwas näher. Die nun folgende Kritik der von Voltaire und Lindelle an Maffei geübten Kritik bringt Beiträge zum Hauptthema, aber nur gelegentlich. Einen breiteren Raum nimmt innerhalb der Polemik eine Erörterung über die Behandlung der Einheiten der Zeit und des Orts bei den Franzosen ein, später die Erörterung der Frage, ob Überraschungen des Zuschauers berechtigt seien. Erst jetzt wird die Hauptfrage kurz und knapp erledigt. Lessings Verfahren gleicht dem Wandern eines Spaziergängers, der sich zwar ein bestimmtes Ziel vorgesetzt hat und dieses Ziel

auch nie aus den Augen verliert, der aber ganz nach seinem Geschmack bald nach rechts, bald nach links den geraden Weg verläßt und vor allem gern zu reflektierender Betrachtung stillsteht. Verdient unsere Stückfolge auch vielfach nicht den Namen: Abhandlungen über Merope, so doch den Namen: Abhandlungen zur Merope, sind sie doch fast ausnahmslos durch die Merope veranlaßt.

1. Voltaires Benehmen bei der Aufführung der Merope. Lessings scharfer Tadel der Voltaireschen Gefallsucht ist für Lessing mindestens ebenso charakteristisch wie Voltaires Benehmen für diesen. Lessings Ansicht ist ohne Zweifel einseitig, insofern er das Berechtigte des Interesses an der Person des Schriftstellers verkennt. Allerdings versteht sich von selbst, daß die Selbstachtung dem Dichter verbieten muß, sich dem Publikum zum Begaffen zur Schau zu stellen. Anderseits aber wird ein tiefes Interesse am Werk mit Notwendigkeit das Interesse an seinem Schöpfer aus sich heraus entwickeln. Und doch, wie tiefe Wahrheit liegt in Lessings Gedanken! Es ist in der Tat der Beweis für die Genialität eines Werkes, daß man in interesseloser Betrachtung so tief in dasselbe sich versenkt, daß der Gedanke an die Persönlichkeit des Schriftstellers zunächst gar nicht auftaucht. So gewiß, als der Dichter das Werk aus sich heraus zu einem Fürsichsein entlassen hat, so gewiß will es zunächst nur für sich betrachtet sein. Da aber der dichterische Schöpferakt wie überhaupt die gesamte Entstehung des Kunstwerks zu den interessantesten psychologischen Fragen gehört, so wird man schon dem Denken nicht wehren können, von dem Werk auf den Dichter zurückzugehen. Ist doch auch selbst in streng objektiven Dichtungen von dem Personenleben des Dichters so viel eingeströmt, daß dadurch schon allein ein persönliches Interesse gerechtfertigt erscheint. Man darf um der Dichtung willen für den Dichter, aber nicht um des Dichters willen für die Dichtung Interesse hegen.

2. Die aristotelische Frage (die methodische Behandlung der Frage). Scharf und bestimmt stellt Lessing zuerst die Streitfrage hin, die zu lösen ist. Zweitens kritisiert er den Dacierschen Lösungsversuch durch den Nachweis, daß Dacier den Selbstwiderspruch des Aristoteles nicht gehoben, sondern bestätigt hat. Zudritt folgt dann Lessings eigener Erklärungsversuch. Seiner Lösung fügt er dann unmittelbar die Erprobung der Lösung an Beispielen an und schließt endlich mit dem Nachweis, wie die ganze auf einem Mißverständnis beruhende Streitfrage entstanden ist. Dieser methodische Gang der wissenschaftlichen Untersuchung ist geradezu mustergiltig zu nennen.

Besonders beachtenswert ist noch eine Aussage Lessings über seine Stellung gegenüber den „Widersprüchen" im Aristoteles. Was Lessing dort als sein Verfahren schildert, ist jedem Forscher, sonderlich jedem Anfänger, als Pflicht gegenüber jedem bedeutenden Autor zu bezeichnen. Welche Bescheidenheit des Auslegers gegenüber dem auszulegenden Schriftwerk! Dies Wort wird zu einem Gericht an manchem Ausleger profaner

oder biblischer Schriftsteller, der beim ersten Anstoß sofort Widersprüche feststellt. Wertvoll sind vor allen Dingen zwei exegetische Imperative, die sich aus Lessings Verfahren ergeben: erstens die Zurückverfolgung des Gedankenfadens und zweitens die Erklärung des Widerspruchs aus dem Zusammenhang des Systems, d. h. die Aufdeckung der Fehlerquelle.

Nach der materiellen Seite hin ist neuerdings von Susemihl (Aristoteles über die Dichtkunst, 1865) behauptet worden, Lessing habe vergebens seinen Scharfsinn aufgeboten, um bei der überlieferten Textgestalt Aristoteles von einem Selbstwiderspruch zu befreien. Susemihl selbst liefert durch seinen Rettungsvorschlag dabei eine Probe dafür, wie notwendig das Zurückverfolgen des Gedankenfadens ist, wenn man sich vor großen Irrtümern bewahren will: Aristoteles ordnet die verschiedenen Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen, so, daß er zunächst den Fall nennt, in dem der Täter einer bösen Tat nicht erfährt, gegen wen er sie begeht; als zweiten Fall bezeichnet er den, in welchem die Erkennung zu spät geschieht; als dritten den, in welchem sie rechtzeitig erfolgt. Bei der Prüfung des Wertes dieser Fälle hält Aristoteles in dem überlieferten Text diese Folge ein. Auf den dritten bezieht er sich ausdrücklich als auf den „letzten“ zurück. Susemihl verstellt nun die Worte des Aristoteles so, daß als der beste Fall der zweite erscheint. Diese Umstellung aber ist, abgesehen von dem willkürlichen Durcheinanderwerfen der Worte, eben darum schon verwerflich, weil Aristoteles von dem letzten als von „dem letzten“ an zweiter Stelle gesprochen haben müßte. Ein bei Aristoteles unerhörtes Verfahren! Meines Erachtens ist die Lösung Lessings im wesentlichen unantastbar. Richtig nimmt er aus den früheren Gedankengängen des Aristoteles den Abschnitt über die drei Hauptstücke der tragischen Handlung: den Glückswechsel (*περιπετεια*), Erkennung (*ἀναγωρισμός*), und Leiden (*πάθος*) heraus. Richtig ist auch der Kerngedanke, daß Aristoteles den tragischen Wert der einzelnen Formen des Glückwechsels und der Erkennungen unabhängig von dem tragischen Grundcharakter des ganzen Stücks, wie er in dem Leiden zum Ausdruck kommt, untersucht. Die Behauptung, Aristoteles widerspreche sich, erklärt sich eben daraus, daß man die Erkennung als das letzte für den Ausgang des Stücks entscheidende Ereignis annahm. Es erübrigt sich nur noch die Antwort auf die Frage, inwiefern Aristoteles in einem Kapitel, in dem er von den Mitteln der Hervorbringung von Furcht und Mitleid handelt, den Fall der Erkennung als den besten bezeichnen kann, der glücklich ausgeht; denn es liegt auf der Hand, daß der tragische Fall, d. h. der Fall, in dem das „Zuspät“ (*ὀψέ*) das tragische Momont bildet, das Mitleid stärker erregt als der Fall der rechtzeitigen Erkennung. Lessing hat diese Frage nicht aufgeworfen, aber sie drängt sich auf. Eine Antwort findet sich bei Aristoteles, soweit seine Poetik erhalten ist, nicht. Ich vermute aber, daß die Erklärung in folgendem zu suchen ist: Die Erregung des Mitleids ist aller-

dings im zweiten Fall an sich größer, aber das peinliche Mißbehagen darüber, daß unverschuldetes Nichtwissen Ursache des tragischen Leidens wird, läßt das Mitleid nicht zur ungehinderten Entfaltung kommen. Es liegt hier also auch ein Gräßliches (*μιαρόν*) vor.

Lessings Verfahren bei der Behandlung des Aristoteles kennzeichnet sich durch die strengste Gewissenhaftigkeit, die jedes Wort sorgfältig abwägt. Diese Gewissenhaftigkeit hebt sich deutlich ab auf dem Hintergrund der leichtsinnigen Art, mit der Voltaire den Aristoteles zitiert. Voltaire führt Aristoteles wie auch Plutarch offenbar nach der unkontrollierten Erinnerung und darum mit solcher Veränderung an, wie sie unwillkürlich und unbewußt dann entsteht, wenn das zur Beweisführung gebrauchte gedächtnismäßige Material nicht sorgfältig geprüft wird.

3. Die Quelle Maffeis und Maffeis wesentliche Veränderungen Den Stoff, den Maffei in den Fabeln des Hygin fand, zeichnet sich zunächst, wie Lessing betont, durch seine „Simplizität“ aus; sodann durch die Fülle in ihm enthaltener dramatischer Keime, die leicht zur Entwicklung gebracht werden konnten. Da ist zunächst der zur Rache herangereifte Telephontes, der nach Messene kommt, um den Vater zu rächen und den Usurpator vom Throne zu stoßen. Sein Weg kann nicht der der Gewalt, sondern nur der der List sein. Damit ist ein äußerst wirksames, zugleich eigenartig griechisches Motiv gegeben. Es ist verwandt mit dem ersten Hauptmotiv der Sophokleischen Elektra. Der Tyrann und Telephontes als Überbringer der Botschaft, daß er den Telephontes getötet habe — das ist ein zur dramatischen Entwicklung lebhaft anreizendes Motiv. Der Schmerz der Mutter bei der Nachricht vom Tode des allein übriggebliebenen Sohnes, der Entschluß zur Rache und vor allem die Erkennung im letzten Augenblick, das ist eine gleichfalls hochdramatische Themenfolge. Das gemeinschaftliche Handeln des Sohnes und der Mutter gegen den Tyrannen, das sein Ziel mit der Ermordung des Tyrannen und zwar eben in dem Augenblick erreicht, in dem dieser das Dankopfer für seine Rettung von der Rachsucht des Telephontes darbringt — das ist wieder ein durchaus griechisches, dem modernen Empfinden allerdings darum anstößiges Motiv, weil die Rache der Gattin an dem zweiten Gatten unser Gefühl verletzt.

Bei der Darstellung der Abweichungen Maffeis von dem Hygin schlägt Lessing wieder das mustergültige Verfahren ein, daß er zunächst die Hauptabweichung herausstellt und die übrigen Abweichungen als einfache Folge der ersteren nachweist. Dieses Verfahren bei der Vergleichung eines Dramas mit seiner Quelle ist das genetische: Der Erklärer schafft gleichsam dem Dichter nach. Das entgegengesetzte Verfahren, das z. B. die Düntzerschen Kommentare beherrscht, begnügt sich damit, die Abweichungen festzustellen. Die bei dem genetischen Verfahren naheliegende Verfehlung besteht darin, daß einerseits ursächlich verknüpfte Motivenfolgen falsch konstruiert werden und anderseits da, wo ein Motiv um mehrerer anderer Motive willen gewählt wird, diese mehrseitige

Beziehung verkannt wird. Lessing selbst ist, wie mir scheint, dieser Gefahr nicht entgangen. Er irrt z. B. in folgendem: Nicht darum wird Telephontes in unsichere Lage und in Unkenntnis seines Standes und seiner Bestimmung erzogen, weil die mütterliche Liebe dann erkaltet, wenn sie nicht durch die beständige Vorstellung der Gefahren des Abwesenden gereizt wird, sondern nur darum, weil der Dichter alle die Situationen wollte, die sich aus der Unbekanntschaft des Telephontes mit seiner Herkunft ergeben. Nur in sehr seltenen Fällen wird die Vergleichung eines Dramas mit seiner Quelle zu einem solchen glatten Ergebnis, wie es Lessing konstruiert, führen Meist werden mehrere selbständige Motivenreihen sich ergeben, die dann miteinander mannigfach verflochten werden.

Meines Erachtens liegt die Hauptveränderung nicht in der starken Betonung der mütterlichen Zärtlichkeit, sondern in der Veränderung, daß Telephontes nach Messene kommt, ohne seine Herkunft zu kennen. Diese Veränderung bot die Möglichkeit, das hochbedeutsame Erkennungsmotiv zweimal zu benutzen; ja im Grunde sogar dreimal; denn der ersten, der Merope wieder zweifelhaft werdenden und der zweiten, sicheren Erkennung des Telephontes durch Merope folgt die Selbst-Erkennung des Telephontes.

Ein zweiter Hauptgrund für Veränderungen lag in dem Widerwillen des modernen Dichters, Merope als die Gattin des Mörders ihres ersten Gatten und als Mörderin ihres zweiten darzustellen; daher die Hinausschiebung der Hochzeit bis eben zu dem Zeitpunkt, wo der herangereifte Telephontes in Messene erscheint.

Die Charakteristik der Merope als einer überaus zärtlichen Mutter wirkt auf die Gestaltung der Handlung nicht wesentlich ein.

4. Voltaire und Lessing als Kritiker Maffeis. Um die Stimmung zu verstehen, in der Lessing Voltaires Kritik der Maffeischen Merope nachprüfte, muß man sich gegenwärtig halten, daß Voltaire zweimal, das eine Mal unter seinem eigenen Namen, in einem Briefe an Maffei selbst, das andere Mal unter dem Pseudonym de la Lindelle in einem Briefe an M. de Voltaire, und zwar in gänzlich verschiedener Weise geurteilt hat. In dem ersteren Briefe äußert Voltaire z. B., er habe seine Merope anders geschrieben als Maffei, aber er sei weit davon entfernt, sie für besser zu halten. An einer anderen Stelle versichert er, den Erfolg seines Stücks Maffei zu danken. Eine eigentliche Kritik fehlt; will doch Voltaire nur rechtfertigen, warum er in vielen Stücken Maffei bei seiner Neudichtung nicht habe folgen können. Als Grund für alle Abweichungen seiner Merope von der des Maffei bezeichnet er den Unterschied der nationalen Geschmacksrichtungen. Ganz entgegengesetzt ist der Brief Lindelles, dem allerdings ein Antwortschreiben Maffeis an Voltaires vorausgegangen war, dessen Inhalt Lessing nicht kannte, aber mit großer divinatorischer Treffsicherheit gemutmaßt hat. (42. Stück.) Der Ton des Lindelleschen Briefes ist dem früheren Briefe Voltaires schroff entgegengesetzt. Hier finden sich z. B. Äußerungen wie: „Das

sind schülerhafte Szenen“ oder: „Das ist niedrig, schlecht am Platze und aufs äußerste lächerlich.“ Das summarische Urteil aber lautet: „Mit einem Wort: das Werk des Maffei ist ein sehr schöner Vorwurf (sujet) und ein sehr schlechtes Stück.“ Diesen Dualismus in der Äußerungsweise desselben Schriftstellers brandmarkt Lessing durch den äußerst scharfen Vergleich mit einem Januskopf. Sein Urteilsspruch zeigt in seiner scharfen Antithese das eigenste Gepräge seines Geistes: „Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseits derselben, jener hätte freimütiger und dieser gerechter sein müssen“ . . .[1])

a. Zuerst deckt Lessing als den Grundfehler Voltaires in seinem Briefe an Maffei die aus Höflichkeit entsprungene Kritiklosigkeit auf, mit der Voltaire dem Pariser Publikum auch da unrecht gibt, wo es recht hat. Bei den episch gehaltenen Schilderungen des nestorischen Polydor hatte Voltaire geäußert: „Alle diese Züge sind naiv, alles ist denen, die Sie auf die Bühne bringen, und dem Charakter, den Sie ihnen geben, angemessen.“ Lessing tadelt diese Reden, weil sie da dem Polydor in den Mund gelegt seien, wo das Interesse den Gipfel erreicht habe, und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz anderen Dingen beschäftigt sei. Voltaire ist zu entgegnen, daß die ausführlichen Reden des alten Polydors nicht zu der aufgeregten Stimmung passen, in der sich Polydor nach der Flucht seines Schützlings befinden muß. Gegen Lessings Bedenken spricht, daß auch bei stark gesteigertem Interesse „Verhalte“, d. h. Verzögerungen der Auflösung der Spannung, ästhetisch berechtigt sind. — Bei der im Munde des Polyphontes allerdings deplazierten Vergleichung der Königin mit dem um seine verlorenen Jungen trauernden Vogel hatte Voltaire freilich nur im Namen des Pariser Publikums auf die epische Natur solcher Vergleiche und darauf hingewiesen, daß in diesem Gleichnis nicht sowohl die handelnde Person als der Dichter spreche. Lessing erkennt beide Bedenken an und fügt noch ein neues hinzu. Dieses Bedenken vermag ich allerdings nicht zu teilen. Gewiß ist das Gleichnis wohl zunächst geeignet, Mitleid zu erwecken, aber auch in dem Zusammenhang, in dem es bei Maffei steht, ist es verwertbar. Polyphontes will seinem Vertrauten beweisen, warum er an den Tod des Sohnes der Merope glaubt. Zu dem Zweck schildert er das Gebaren der Merope und findet in der Gleichheit dieses Gebarens mit dem Gebaren des seiner Jungen beraubten Vogels den Beweis für seine Ansicht.

Unser Abschnitt (a) enthält einen interessanten Beitrag zu dem Kapitel „Höflichkeit“. Die Höflichkeit, die Lessing bekämpft, ist darum keine wahre Höflichkeit, weil wahre Höflichkeit jede Unwahrheit ausschließt. Gegen eine solche Art von Höflichkeit empört sich Lessings mannhafte

---

[1]) Voltaire setzte in einer Antwort an Lindelle die Briefwechsel-Komödie noch fort. Hier nennt er Lindelle einen „Hyperkritiker“, hebt zwar einige „unsterbliche“ Szenen hervor, gesteht aber zu, daß der Briefschreiber in sehr vielen Punkten „nur zu Recht habe“. S. 42. Stück, gegen Ende.

Wahrhaftigkeit. Voltaire mußte in seinem Briefe vielfach anderer Meinung als Maffei sein. Statt nun aber bei der Darlegung seiner Meinungsverschiedenheiten Maffei an einem absoluten Maßstab zu messen, mißt er ihn an den Maßstäben des Pariser Parterres seiner Zeit, also an einem für den Italiener nicht verbindlichen Maßstab. Dies Verfahren hätte angehn mögen, wenn Voltaire 1. nicht überzeugt gewesen wäre, daß vieles bei Maffei vor jedem Gerichtshofe, nicht bloß vor dem des Pariser Parterre verurteilt werden müßte, und wenn er 2. nicht im Grunde seines Herzens das Geschmacksurteil des Pariser Publikums, dem er sich nur beugen zu müssen scheint, für ästhetisch tonangebend angesehn hätte. Äußert er doch gelegentlich in seinem Briefe: „Unsere Stadt könnte sich sogar eines verfeinerteren Geschmacks rühmen, als man ihn in Athen besaß“. Im Naturell eines Voltaire liegt nicht die Neigung zu einem Relativismus des ästhetischen Urteils, wie ihn Voltaire zu haben scheint und wie er innerhalb gewisser Grenzen so gewiß berechtigt ist, als eine internationale Kunst nur eine Afterkunst ist, gegen die das nationale Empfinden sich empören muß. In der Urteilsweise Lessings tritt hier zunächst das Dringen auf ein Messen an absoluten Maßstäben hervor. In gewissen Dingen gibt es für ihn keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivierten Völkern; ich füge hinzu: In allen den Dingen, die mit der Natur der Poesie überhaupt und der Natur der einzelnen Dichtgattung eng zusammenhängen. Daß er aber der nationalen Eigenart innerhalb der so abgesteckten Grenzen freie Entfaltung sichern wollte, das kündigten bereits die Literaturbriefe z. B. mit ihrem Hinweis auf die Verwandtschaft des deutschen und des englischen Volksgeistes an. Ja, Lessings weltgeschichtliches Verdienst liegt eben darin, daß er die Herrschaft des französischen Geschmacks in Deutschland brach, das deutsche Volk mit sich bekannt machte und ihm den Mut einflößte, mit der Selbstwegwerfung deutscher Nationalität ein Ende zu machen und seine Eigenart literarisch auszuleben.

Der Ton, den Lessing Voltaire gegenüber in unserem Abschnitt anschlägt, ist namentlich gegen das Ende des 41. Stücks hin äußerst scharf. Das angewandte Kunstmittel ist die „Paraphrase“, d. h. die satirische Paraphrase, denn sie dient Lessing nicht sowohl dazu, den Wortsinn zu verdeutlichen, als vielmehr dazu, den verborgenen Sinn, den Voltaire künstlich unter seinen Worten verstecken wollte, aufzudecken. Ein besonderes stilistisches Reizmittel ist dabei die Aposiopese am Schluß, die im Grunde aber keine Aposiopese ist, da Lessing den Sinn der verschwiegenen Worte mitteilt. Die Schlußworte sind in dem Zitat aus Horaz witzig, in dem Gebrauch des Wortes „Persiflage“ scharf und in dem Ausdruck „dummer Stolz“ — deutlich.

b. Sein eigenes Urteil über Maffeis Werk leitet Lessing mit biographischen Notizen über den Schriftsteller ein. Diese Notizen sind in ihrer Knappheit und ihrer strengen Beziehung auf die zu be-

urteilende Dichtung ein Musterbeispiel für biographische Vorbemerkungen. Sie mögen den Lehrer mahnen, daß er da, wo er nicht wie bei den Größten unter den Dichtern ein starkes Interesse für das gesamte Personenleben erwecken will, in den biographischen Bemerkungen nichts als das bringt, was sich auf den Dichter als Dichter bezieht.

Den biographischen Bemerkungen, die sich zu einem Vorschluß auf den Wert des Maffeischen Stücks zuspitzen, folgt ein kurzes und scharfes Urteil über Anlage, Charaktere und Sprache der Merope. Die Anlage nennt Lessing gesucht. Dieses Urteil verdient die Merope z. B. um der wenig wahrscheinlichen Wiederholung des Erkennungsmotivs. Ein Beispiel für eine gekünstelte Charakteristik bietet namentlich der Charakter des Polydor, der in seiner unerschütterlichen, durch den Gang der Handlung nicht gestörten, epischen Ruhe als ein nicht vom Dichter lebendig geschauter Charakter erscheint. Ein Beispiel statt mehrerer: Im Tempel soll sich, so wird in den ersten Szenen des V. Aufzugs berichtet, die Vermählung Meropes mit dem Tyrannen vollziehen. Polydor bleibt zurück, mahnt aber Ägisth zum Hingehen: „Geh', ein neugieriges Verlangen treibt stets die jugendlichen Herzen. Geh', mein Sohn, ich kann Dir dorthin nicht folgen, ich würde mich unter der Menge nicht auf den Füßen halten können"; dann schaut er zurück auf seine Jugendzeit, wo er den Vater des Ägisth tagelang auf der Jagd begleitete. Wahrlich, angesichts der kritischen Lage eine peinliche Greisenhaftigkeit. — Treffend ist auch Lessings Charakteristik der Sprache Maffeis, macht doch diese Sprache sehr oft den Eindruck, als ob sie nicht aus dem lebendigen Gefühl des Dichters für die Zustände seiner Personen, sondern aus dem Wohlgefallen an schöner, namentlich ausführlich malender Rede entsprungen ist. Den krassesten Fall hat Lessing in der Schilderung aus Akt I, Sz. 3 herausgegriffen. Diesen Fehler erklärt Lessing richtig daraus, daß dem Maffei bei seinem Dichten der Literator, d. h. der Kenner des antiken Schrifttums und Lebens, die Hand geführt hat. Maffei versteht die Hauptkunst des dramatischen Dichters, die Selbstverwandlung in die Personen seines Stücks, nur unvollkommen. Die Personen sind bisweilen nichts als die Masken, hinter denen der Dichter hervorspricht. Er steckt, wie es Lessing drastisch ausdrückt, bisweilen seinen Kopf aus der Tapete hervor.

Den Vorwurf zu großer „Achtung für die Simplizität der alten griechischen Sitten und für das Kostüm" vermag ich namentlich angesichts der Voltaireschen Merope, der es in dieser Hinsicht völlig an Stilgefühl fehlt, nicht zu teilen. Der Tadel wegen der Störung der Illusion durch die Worte: „So seltsam wunderbare Dinge sah vielleicht noch niemand auf der Bühne spielen" ist besonders darum interessant, weil Lessing zugunsten der Erregung des Mitleids von der Tragödie einen besonders hohen Grad der Illusion fordert. Es soll hier nur angedeutet werden, ob tragisches Mitleid nicht auch dann möglich ist, wenn es nie zu hochgradiger Illusion kommt, sondern fortgesetzt das Bewußtsein erhalten bleibt, daß der Bühnenvorgang allerdings ein Spiegelbild wirklichen Lebens, aber doch ein Scheinvorgang ist.

c. Die Kritik des Lindelle. Was den ersten Vorwurf des Lindelle angeht, so liegt hier, wenn ich recht sehe, ein für Lindelle-Voltaire noch viel bedauerlicherer Tatbestand vor, als ihn Lessing nachgewiesen hat. Unter Nr. 9 seines Briefes (vergl. Oeuvres compl. de Voltaire. Tome III, 1784) sagt Lindelle: Ägisth antworte der ihn fragenden Königin, sein Vater sei ein Greis, und bei dem Worte Greis werde die Königin gerührt und komme auf die Vermutung, daß Ägisth wohl ihr Sohn sein könne. In der italienisch-französischen Ausgabe vom Jahre 1718 lautet der Dialog an der einschlägigen Stelle: Merope: Stirb nun, Grausamer! Ägisth: O, meine Mutter! Wenn du mich in dieser Lage sähest! Merope: Du hast eine Mutter? Ägisth: Wie groß würde dein Schmerz sein! Merope: Auch ich war Mutter, und durch dich allein bin ich es nicht mehr ... Ägisth: Ah, Polydor! Du hattest mir gut geraten, Messene streng zu meiden. Merope: Polydor? Wer ist dieser Polydor? Nach dieser Textgestalt tritt bei dem Ausruf: „O, meine Mutter" eine psychologisch gut motivierte leise Rührung ein, die aber sofort in gleichfalls psychologisch richtiger Sinneswandlung in noch stärkeres Racheverlangen umschlägt. Der Gedanke, Ägisth könne ihr Sohn sein, blitzt, wenn es überhaupt zu mehr als zu einem Stutzen kommt, erst bei dem Namen „Polydor" auf. Lindelle hat also, falls ihm nicht eine ganz andere Textgestalt vorlag, bodenlos leichtsinnig gehandelt, wenn er den Maffei der Ungeheuerlichkeit beschuldiget, als lasse er bei der Erwähnung des alten Vaters die Merope vermuten, daß Ägisth ihr Sohn sei, der doch keinen Vater mehr hatte. Lessing hat also in seiner Kritik nicht beachtet, daß Lindelle das Stutzen oder das Ahnen der Königin aus den Worten Ägisths, sein Vater sei ein Greis, ableitet und die spätere Erwähnung des Polydor, als des Warners vor Messene, nicht beachtet.

Von den Äußerungen Lessings zu unserer Stelle ist von besonderer Wichtigkeit die über den Mißbrauch des Zufalls bei Maffei. Er will es sich gefallen lassen, daß der Zufall einmal die Mutter vor der entsetzlichen Übereilung rettet. Bei der ersten der beiden Situationen tritt indes der Charakter des Zufälligen in den Ereignissen kaum hervor, denn daß Ägisth in dem Augenblick, in dem er sterben soll, der Mutter und der Warnungen seines Vaters gedenkt, ist natürlich. Die Ankunft des Tyrannen aber hindert nicht die Vollstreckung des Todesurteils, sondern die Beantwortung der Fragen: „Dein Vaterland? Dein Vater? Dein Name?" also die wenigstens wahrscheinlich eintretende rettende Erkennung. Doch sei dem, wie ihm sei, jedenfalls ist Lessing, das muß festgestellt werden, kein Feind der Verwendung des Zufalls im Drama überhaupt. In der Tat hat der Zufall so gewiß ein Recht im Drama, als einerseits die Natur des handelnden Menschen nicht voll entwickelt werden kann, wenn er nicht im Kampf mit dem Zufall dargestellt wird, und als anderseits das Bild des menschlichen Lebens schief werden würde, wenn die freundlichen oder feindlichen Einwirkungen des Zufalls grundsätzlich ausgeschlossen wären. Eine Wiederholung desselben

Zufalls allerdings verpönt Lessing mit Recht, da sie nicht mehr den Eindruck des Zufälligen machen würde. Die Wiederkehr desselben Zufalls ist (um es paradox zu sagen) so zufällig, daß man nicht mehr an Zufall zu glauben sehr bereit ist.

In Lessings Kritik folgen nun die zwei „augenscheinlichen und vorsätzlichen Verfälschungen" Lindelles. Wie sehr Lessing recht hat, zeigt ein Blick in den Text. Als die Vertraute den Ägisth verläßt, sagt sie zu ihm: „Ich komme also zu Dir sogleich zurück", und als sie ihn bei ihrer Rückkehr zu ihrem Staunen schlafend findet, da sagt sie zur Königin: „Seht, ob das Glück fortan ihn Euch in einem für Eure Pläne günstigeren Zustande darbieten könnte!" Auch im zweiten Falle ist Lessing im Recht. Fraglich will mir nur scheinen — das sei um der Gerechtigkeit willen gesagt — ob Lessing psychologisch und charakterologisch recht hat, wenn er Lindelle und Voltaire geradezu der Lüge beschuldigt. Ich glaube nicht, daß beide absichtlich und bewußt dem Maffei Falsches zur Last legen. Den „guten Glauben" möchte ich ihnen nicht bestreiten. Voltaire ist hier wie so oft über alle Maßen leichtsinnig im Behaupten. Es fehlt ihm, daß ich es so nenne, die Moral der Wissenschaft, die Gewissenhaftigkeit; hier die Gewissenhaftigkeit in der Erhebung des Tatsächlichen. Er traut blindlings seinem Gedächtnis. Und diese Gewissenlosigkeit ist um so schärfer zu verurteilen, als er an unserer Stelle einen anderen kritisiert und zwar mit dem schärfsten Spott kritisiert.

d. Lessing als Kritiker des Kritikers. α) In der Kritik der Rüstung als des Erkennungszeichens, die sachlich unanfechtbar ist, fällt sofort der fast ausgelassene Ton unseres Kritikers auf. Wie feinsatirisch ist die Fragenreihe, in der er die etwaigen Beweggründe für die Mitnahme der Rüstung erörtert! Wie „gefällig" ist der Kritiker in der Erörterung der möglichen Rechtfertigungen! Und wie witzig ist die Wendung, daß Voltaire dem Alten für sein besonnenes Verhalten Dank schulde! Und endlich der Schlußsatz: „Wenn Ägisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wiedererobern konnte." — Dieser Schlußsatz mit seinem echt Lessingschen ironischen „mußte". — β) Die Rechtfertigung des von Polyphont der Merope gemachten Antrags hatte sich Voltaire sehr bequem gemacht, obwohl sie ebenso schwer als notwendig war. Einerseits hatte er den Fehler von sich auf den Stoff abgewälzt, und anderseits hatte er den schweren Fehler auch hier wie früher in ähnlichen Fällen um des Interesses willen, das er hervorbringt, für gering taxiert. Die Ansicht, daß der Zweck im Drama die Mittel heilige, ist oben verworfen; die Ungerechtigkeit der Beschuldigung des Stoffs deckt Lessing auf.

e. „Die Regelmäßigkeit" der Voltaireschen Merope. Zu beachten ist zunächst der Standpunkt, von dem aus Lessing kritisiert. Es ist nicht sein eigener Standpunkt, sondern der Voltaires selbst: Lessing mißt also,

und zwar ganz gegen seine eigene Neigung, Voltaire an seinen eigenen Maßstäben. Es handelt sich um die „Regelmäßigkeit", dieses Hauptstück im Ideal des französischen Dramas, diesen Hauptgesichtspunkt in der Beurteilung der französischen Kunstrichtung.

α. Die Einheit des Ortes. Zum Verständnis schicke ich das Einschlägige aus der dritten Abhandlung des Corneilles über die drei Einheiten voraus. Corneille erklärt weder im Aristoteles noch im Horaz eine Vorschrift über die Einheit des Ortes gefunden zu haben. Sein Wunsch, so sagt er, gehe dahin, daß die Ereignisse, die man vor ihm auf der Bühne in zwei Stunden darstelle, sich auch in Wirklichkeit in zwei Stunden zutragen könnten, und daß die Ereignisse, die man ihm auf einem sich nicht ändernden Theater zeige, sich auf ein Zimmer oder auf einen Saal beschränken könnten. Da das aber sehr schwer sei, so müsse man schon einige Erweiterung (élargissement) für den Ort wie für die Zeit finden. Als Haupthinderungsgrund für die Durchführung der strengen Einheit nennt er die Unzuträglichkeit, daß die entgegengesetzten Parteien in demselben Zimmer ihre vertraulichen Mitteilungen machten. Daher will er gern zugestehen, daß eine Handlung, die in einer einzigen Stadt vor sich gehe, die Einheit des Ortes habe. Äußerst bezeichnend aber ist, was Corneille für den Fall vorschlägt, daß eine Mehrheit der Schauplätze unvermeidlich ist. Einerseits verlangt er, daß nicht in demselben Aufzuge ein Szenenwechsel eintrete, anderseits, daß die verschiedenen Schauplätze nicht verschiedene Dekorationen nötig machten, und daß sie niemals bestimmt bezeichnet würden. Das werde, so meinte Corneille, dazu helfen, den Zuhörer zu täuschen, der den Wechsel des Schauplatzes nicht bemerken würde, wenn er nichts sehe, was ihm die Verschiedenheit des Schauplatzes bemerklich mache. Endlich noch eine Bemerkung, aus der hervorgeht, wie sehr der Dichter Corneille im Grunde unter dem Regelzwang leidet, den ihm die aristotelisierende Ästhetik auferlegt: „Es ist für die Philosophen (spéculative) leicht, streng zu sein, aber wenn sie zehn oder zwölf Dichtungen dieser Art veröffentlichen wollten, würden sie vielleicht noch mehr als ich die Regeln erweitern, sobald sie durch die Erfahrung erkannt haben würden, welchen Zwang ihre Peinlichkeit mit sich bringt, und wieviel Schönes sie von unserem Theater verbannt." Alles Gesagte beweist, wie sehr Corneille unter dem Zwang der ästhetischen Kritik stand. Den Gegensatz zu dieser Abhängigkeit der schaffenden Dichtkunst von der ästhetischen Kritik bezeichnet Lessings eigener früher dargelegter Standpunkt, wonach das Genie sich selbst die Gesetze seines Schaffens gibt und die Ästhetik ihre Regeln, und zwar auf Widerruf, von den Werken des Genies abstrahiert. Voltaire benutzt in der Merope die Freiheit, die Corneille dem Dichter sichern will. Die Handlung spielt, wie Lessing richtig hervorhebt, in verschiedenen Räumlichkeiten im Schlosse und am Schlosse; übrigens, ohne daß der Dichter durch irgend eine szenarische Bemerkung im Anfang der Akte den Ort der Handlung andeutete. Auch Voltaire scheint es nicht ungern zu sehen, wenn ein Dichter den unachtsamen Zuschauer über den Wechsel der Örtlichkeit täuscht.

Besonders tadelt Lessing an Voltaire die Erweiterung und Ver-

engung des Schauplatzes durch Niederlassen und Heben eines Vorhangs oder durch ähnliche Vorrichtungen. Grundsätzlich wird man mit Lessing hier nicht übereinstimmen können, da kein Grund abzusehen ist, warum das Öffnen oder Schließen einer Perspektive nicht statthaft sein soll. Nur das wird man allerdings fordern müssen, daß für die Erweiterung oder Verengerung ein zureichender Grund vorhanden ist; das aber scheint mir trotz Lessings gegenteiliger Meinung in der Merope der Fall zu sein. Man sehe selbst: Im Hintergrunde des Theaters befindet sich das Grabmal des Kresphontes, angesichts dessen Merope den Ägisth, den sie für den Mörder ihres Sohnes hält, opfern will. Eben zückt Merope den Dolch. Da stürzt Narpas, der väterliche Pfleger des Ägisth hervor; weil er aber weiß, daß Ägisth, wenn er seine Mutter nennt, verloren ist, so ruft er dem Günstling der Merope, Eurikles, zu: „Entfernt das Opfer!" Eurikles entfernt nun den Ägisth und „schließt den Hintergrund des Theaters." Damit isoliert er die Königin und ihre Vertrauten von den im Hintergrund zu denkenden Wachen und Opferpriestern, die sonst Zeugen der Wiedererkennung werden würden, und ermöglicht, daß die Königin, weil Ägisth ihr wieder entrückt wird, sich soweit beruhigt, um dem Tyrannen gefaßt entgegen treten zu können. Allerdings verlangt der weitere Aufbau des Stücks, der die Erkennung der Mutter durch den Sohn als eine selbständige Handlung bringen soll, daß Ägisth entfernt wird. Man wird indes die Schließung des Hintergrundes in der 4. Szene des III. Aufzuges hinreichend motiviert nennen können.

Zur Frage der Einheit des Ortes im allgemeinen nur noch einige Bemerkungen. Die Forderung, der Dichter möchte auf der Bühne Handlungen darstellen, die in Wirklichkeit nicht länger dauerten als ihr Verlauf, begründet Corneille durch den Hinweis auf die so erreichte Übereinstimmung des Theatervorgangs und der Wirklichkeit. Diese Begründung gilt natürlich nicht für die Forderung der Einheit des Ortes. Diese Forderung ist überhaupt durch nichts zu begründen; sie ist nichts anderes als eine Willkürregel schlimmster Art, die die Dichter zu Künsteleien veranlaßte und die freie dichterische Schöpferarbeit sehr oft lähmte. Vor allem hinderte sie, daß die Dichter offen und ehrlich die oft dramatisch sehr wertvollen Beziehungen zwischen der Handlung und dem Orte ausnutzten.

β. Die Einheit der Zeit. Auch hier zunächst im Rückblick auf Corneilles Theorie: Bei der Forderung der Einheit der Zeit beruft sich Corneille auf die bekannte Stelle im Aristoteles, sieht die Forderung aber nicht sowohl durch das Ansehen des Philosophen als vielmehr durch die Natur der dramatischen Dichtkunst gestützt. Aus dem Obersatz: „Das dramatische Gedicht ist eine Nachahmung der menschlichen Handlungen" folgert er, „daß diejenigen Handlungen am besten dem Begriff der dramatischen Dichtung entsprächen, die in ihrem wirklichen Verlaufe nicht mehr Zeit beanspruchen würden als die theatralische Darstellung, d. h. ungefähr zwei Stunden. Daher dann die Forderung, die Handlung, wenn möglich, zunächst auf zwei Stunden zu beschränken; sei das nicht

möglich, so solle man 4, 6, 10 Stunden nehmen, jedenfalls aber über die 24 Stunden des natürlichen Tages nicht viel (höchstens 6 Stunden) hinausgehn, damit man nicht in Unregelmäßigkeit (déréglement) falle und das Bild der Wirklichkeit bei der Aufführung in so kleinem Maßstab gebe, daß es seine echten Maßverhältnisse verliere. — Corneille hat, wie man sieht, das eifrige Bemühen, die ihm als Dichter sehr unbequeme Forderung der Einheit der Zeit zu rechtfertigen. Schließlich gibt er aber doch seinen Grundsatz (Übereinstimmung der Bühnenzeit mit der für den wirklichen Vorgang erforderlichen Zeit) auf und kommt zu Zugeständnissen, die im Grunde völlig grundsatzlos sind und denen kein Prinzip, sondern die Angst vor der Unregelmäßigkeit ein Ziel setzt. Vor allem fehlt bei Corneille die Untersuchung des Wesens der Pause, besonders der Pause zwischen den Aufzügen, die doch nicht ebenso wie die vom Spiel erfüllte Zeit behandelt werden darf. — Wie sehr Corneille darauf aus ist, bei der Einhaltung der Einheit der Zeit nicht sowohl ein wertvolles ästhetisches Gesetz zu beobachten als vielmehr einen dem kunstrichterlichen Publikum gegenüber nicht wohl entbehrlichen Schein aufrechtzuerhalten, beweist der Rat an den Dichter, den Zeitverlauf dem Zuschauer besonders dann nicht erkennbar zu machen, wenn die Schnelligkeit des Handlungsverlaufs ein wenig unwahrscheinlich sei. Im übrigen verlangt er doch grundsätzlich, daß die Handlung, deren poetisches Gegenbild die Bühne darstelle, in der Zeit, in die man sie einschließe, möglich sei.

Die Spitze der Kritik Lessings gegen die „Einheit der Zeit“ in der Merope kehrt sich gegen die Unwahrscheinlichkeit, daß die Handlung der Merope nach den Gesetzen psychologischer Wahrscheinlichkeit in Wirklichkeit nur die kurze Zeit beansprucht haben würde, in der sie der Dichter auf dem Theater sich abspielen läßt. Er fordert neben und vor der physischen Einheit der Zeit auch die moralische Einheit. Voltaire preßt die Handlung, wenn es sein muß, auch gegen ihre Natur in einen Zeitraum zusammen, dessen Grenzen ein ästhetisches Gesetz von zweifelhafter Rechtsgültigkeit absteckt, Lessings bestimmt das Zeitmaß nach der inneren Natur des Geschehens. Dort ein Regeln von außen, hier ein Bestimmen von innen. Allerdings wird man die Lessingsche Kritik der unpsychologischen Beschleunigung der Heirat in der Merope zugunsten Voltaires ermäßigen müssen. Z. B. übersicht Lessing, daß das Volk der Merope die Ehre der Krone wahren will und daher bestimmt, Polyphont solle mit der Hand der Merope die souveräne Gewalt erhalten. (II 4.) Vergleiche auch IV. 1, wo Polyphont von der Merope sagt: „Nicht ihr Herz, sondern ihre Hand will ich; so lautet das Gesetz des Volkes, man muß ihm genug tun.“ Polyphont ist also so lange nicht rechtmäßiger König, als er die Hand der Merope nicht besitzt. Daraus erklärt sich der Eifer, mit dem er die Heirat betreibt.

Für die Frage der Einheit der Zeit ist, das sei noch im allgemeinen bemerkt, die Gliederung der Gesamthandlung in Akte, die durch Zwischenpausen getrennt werden, von größter Wichtigkeit. Sobald die

Handlung ununterbrochen fließt, muß jeder Widerspruch der Theaterzeit und der wirklichen Zeit peinlich auffallen. Anders, wenn Pausen die einzelnen Akte trennen. Geht man freilich von der Voraussetzung aus, daß in den Pausen auch nur das als geschehen vom Dichter gedacht werden dürfe, was in Wirklichkeit in dieser Zeit geschehen könne, so kommt man mit der Aktteilung nicht weiter; höchstens gewinnt man kleine Vorteile. Eine wesentlich andere Anschauung wird erst dann gewonnen, wenn der Dichter die Pausen, ohne ihren Zeitwert zu beachten, einfach als Einschnitte ansieht, die ihm beim Wiederbeginn der Handlung die Möglichkeit einer Exposition gewähren, durch die er über die inzwischen als verlaufen gedachte Zeit den Zuschauer aufklärt.

γ. Die Einheit der Handlung. Corneille erklärte die Forderung der Einheit der Zeit, wie oben gesagt, aus der Notwendigkeit, daß die theatralische Zeit mit der wirklichen übereinstimme; Lessing dagegen aus der Existenz des Chors. Jener also aus einer ästhetischen Anschauung, dieser aus der Geschichte. Es versteht sich, daß Lessings Verfahren den Vorzug verdient, weil die Technik des Theaters zunächst geschichtlich bestimmt ist. Die von außen gegebene Notwendigkeit, die Einheit der Zeit und des Ortes zu wahren, wurde nun nach Lessing die Veranlassung dazu, die Handlung so zu vereinfachen, daß ihrer inneren Natur die Einheit der Zeit und des Ortes gemäß war. Die griechischen Dichter machten also aus der Not eine Tugend. Die innere Natur der Handlung forderte geradezu Einheit des Ortes und der Zeit, so daß diese Einheiten nicht mehr ein äußeres Zwangsgesetz waren, das von außen herangebracht wurde. Wie ganz anders bei den Franzosen! Sie übernahmen die Forderung der beiden Einheiten von den Griechen und unterwarfen nun ihre ganz anders geartete, nämlich komplizierte Form der Handlung diesem Zwangsgesetz. Bei den Griechen Übereinstimmung zwischen der Form des Geschehens und der Forderung der Zeit- und Ortseinheit, bei den Franzosen dagegen ein Widerspruch zwischen der Gestaltung der Handlung und den aus einer ganz anderen Epoche der Geschichte des Dramas herübergenommenen beiden Gesetzen. An sich mußte nun dieser Widerspruch bei strengem künstlerischem Gewissen entweder dazu drängen, daß die Handlung nach jenen beiden Gesetzen geformt wurde, oder aber, daß die Handlung die engen Fesseln sprengte. Keins von beiden trat ein, sondern ein peinlicher Zustand der Halbheit: anstatt der Einheit des Ortes im strengen Sinne die Einheit eines mehrere Schauplätze umspannenden Rahmens, anstatt der Einheit der Zeit die Einheit der Dauer. Und trotz dieser die Strenge der Forderung erweichenden Nachgiebigkeit aus eigenem Interesse ein strenges Aburteilen nach Maßgabe jener Gesetze anderen gegenüber. Mag man auch die Lessingschen Gedanken, sofern sie sich auf die historische Entwicklung des griechischen Dramas beziehen, anfechten, mag man namentlich hervorheben, daß die den Tragikern durch die Sage gebotenen Stoffe von Haus aus einfach waren, meist eine stark konzentrierte Handlung enthielten

und wenig Veranlassung zum Ortswechsel boten, so haben seine Ausführungen doch den hohen Wert, daß sie die Handlung als denjenigen Faktor bezeichnen, von dem aus die Frage nach Zeit und Ort der Handlung entschieden werden muß. Nach diesem Grundgesetz verurteilt sich die unwahre Gesetzesstrenge der Franzosen von selbst. — Aus der Geschichte des klassischen Dramas sei noch erinnert an eine Äußerung Schillers bei Gelegenheit der Abfassung der Jungfrau v. O. Es war dem Dichter peinlich, daß er das Stück in Rücksicht auf Zeit und Ort in zu viele Teile zerstückeln mußte. Er kam aber zu der Erkenntnis, daß sich der Dichter durch keinen allgemeinen Begriff von der Tragödie fesseln lassen dürfe, sondern es wagen müsse, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden.

δ. Die Verbindung der Szenen. Aus Corneilles Äußerungen über „die Verbindung der Szenen" trage ich zu dem Zitat Lessings noch die Bemerkung Corneilles nach, in seiner Zeit sei das französische Publikum allerdings so an die Verbindung gewöhnt worden, daß Ohr und Auge an einer unverbundenen Szene Anstoß genommen hätten, noch ehe der Geist darüber zu einer Betrachtung gekommen wäre. Was ehedem keineswegs eine Regel gewesen, sei es durch die Pünktlichkeit der Praxis geworden. Man begreift hiernach, daß Lindelle in diesem Stück der „Regelmäßigkeit" ein Wesensmerkmal sieht. Übrigens ist, soweit ich sehe, die Behauptung Lindelles — einfach falsch. Allerdings bleibt einigemal das Theater auf Augenblicke leer, aber dann ist die Verbindung der Szenen hergestellt, indem die vorher auf der Bühne anwesend gewesenen Personen vor ihrem durch die Ankunft der neuen Personen veranlaßten Abgang das Kommen dieser Personen angekündigt haben. S. z. B. Akt II, Szene 2 gegen Ende. — Lessings kritisches Verfahren ist hier zunächst wieder das frühere. Er mißt nach dem Maßstabe der Franzosen, nur daß er hier die höhere Autorität, Corneille, gegen die niedere, Lindelle, ins Feld führt. Dann aber beantwortet er den Schlag Lindelles gegen Maffei mit einem feinen Gegenschlag: Maffei läßt das Theater leer, kritisiert Lindelle. Voltaire läßt es unberechtigterweise voll, kritisiert Lessing. Ich will zu Lessings Beleg nur eins hinzufügen. In seiner Abhandlung über die drei Einheiten spricht Corneille, unter dem Druck des Gesetzes der Ortseinheit seufzend, den Wunsch aus, man möge nach dem Beispiel der Rechtsgelehrten, die Rechtsfiktionen zuließen, „Theaterfiktionen" einführen können, um einen Schauplatz zu gewinnen, der keiner der beiden streitenden Parteien gehöre, auf den aber die Privatgemächer derselben hinausgingen; das eine der beiden „Privilegien" dieses Schauplatzes solle sein, daß von jedem hier Sprechenden angenommen werde, er spreche hier ebenso im Geheimen, als wenn er in seinem Privatzimmer wäre. Mir scheint, der Schauplatz des I. Aufzugs der Merope ist nicht sowohl das Zimmer der Königin als vielmehr ein nach Corneilles Vorschlag fingierter Raum.

ε. Die Motivierung des Auftretens und Abgehens der Personen. Wieder begegnet Lessing dem kritischen Schlag Lindelles gegen

Maffei mit einem kritischen Gegenschlag gegen Voltaire. Der erste Beweis dafür, daß Voltaire falsch motiviert, ist freilich ein wenig schulmeisterlich pedantisch, da der Wunsch des Eurikles, die Anhänger der Königin zu sammeln, in der Situation seine Erklärung hat, und das Unterbleiben der weiteren Verfolgung dieser Absicht aus dem stürmischen Verlauf der Ereignisse erklärlich wird. Auch in Sachen der Aktschlüsse wird man sich Voltaires gegen Lessing in etwas annehmen können. Allerdings sagt der Tyrann in der letzten Szene des III. Aufzugs zur Merope: „Venez madame!“ Indes wird man die Worte nicht im Sinne einer augenblicklich zu befolgenden Aufforderung, sondern so zu verstehn haben, daß die Königin sich zu dem Gange an den Altar anschicke; bedurfte sie doch sicher noch des hochzeitlichen Gewandes. Der IV. Aufzug reiht sich nach kurzer Pause an den III. an. In der Zwischenzeit ist Polyphonts Vertrauter, Erox, im Auftrage des Tyrannen bei dem Fremdling gewesen, den Polyphont zwar noch für den Mörder des Ägisth hält, der ihm aber ebenso wie der Alte, der die rächende Hand der Merope hemmte, ernsten Verdacht erregt. Den König hat also ein triftiger Grund von dem Gange zum Altar zurückgehalten. Merope ihrerseits ist nach des Tyrannen Abgang am Ende des III. Aufzugs durch die Drohung des Tyrannen, das Blut des Fremdlings werde, wenn es nötig sei, durch seine Hand fließen, in lebhafter Unruhe erhalten. Sie kommt jetzt um den Sohn, den der Tyrann in dem Fremdling noch nicht erkannt hat, aus dessen Hand zu retten. Der Befehl des Tyrannen, Ägisth zu töten, entreißt ihr das Geheimnis. Der Tyrann stellt ihr nun das Entweder—Oder: den Sohn zu verlieren oder in die Vermählung mit ihm zu willigen. Inzwischen ist auch in dem Tempel Wichtiges geschehen. Der Oberpriester hat die Vereinigung des Tyrannen und der Merope öffentlich verkündigt und zwar unter dem Jubel des Volkes. Auch erscheinen jetzt die Priester, um die Königin einzuholen. Im V. Aufzug stellt der Tyrann Ägisth vor die Wahl, ihm am Altar den Treueid zu schwören oder zu sterben. Die Königin ist während dessen auf dem Wege zum Tempel, ehe aber die Zeremonie beginnt, wird sie vom König noch einmal zurückgeschickt, damit sie in ihren Sohn dringe, am Altar den Gehorsamseid zu schwören. Für den Übergang vom IV. zum V. Aufzug trifft Lessings Tadel vollkommen zu. Wenn die Königin am Ende des IV. Aufzugs mit den Opferpriestern zum Tempel abgeht, wozu sie sich bereit erklärt, so ist es höchst unwahrscheinlich, daß sie in der 2. Szene des V. Aufzugs noch auf dem Wege zum Tempel ist, wie der König versichert, denn der Tempel muß in der unmittelbarsten Nähe des Palastes liegen. Jedenfalls bleibt für den Zwischenakt an Handlung rein gar nichts übrig.

f. Die Mängel der Charakteristik. 1. Lindelles Angriff auf den Polyphont des Maffei kann und will Lessing nicht abwehren. Er erwidert ihn aber mit dem Hinweis auf den allerdings starken Widerspruch zwischen der absoluten Skrupellosigkeit des Tyrannen in sittlichen Dingen und seinen gelegentlichen religiösen Sentenzen. 2. Die Ermög=

lichung der Ermordung des Tyrannen durch Ägisth war naturgemäß schwierig, da Ägisth seine feindselige Gesinnung kundgegeben hatte. Man muß anerkennen, daß Voltaire die Schwierigkeit, den Tyrannen bei dem Vermählungsakt töten zu lassen, erkannt hat. Für genügend begründet möchte ich es auch ansehen, das Ägisth am Altare den Treueid schwören soll; auch darin macht sich das Streben nach Wahrscheinlichkeit des Verlaufs geltend, daß der Tyrann den Wachen befiehlt: „Wachen, ihr dürft ihn zu mir hineinführen" (sc. in den Tempel). Er versieht sich also von dem waffenlosen Jüngling keiner Gefahr. Um auch den letzten Anstoß endlich wegzuräumen, läßt der Dichter uns unmittelbar vor der Tat (V, 4) erfahren, daß die Soldaten den Tyrannen nicht zum Altar begleiten, sondern nur das Tempeltor besetzt halten. Hier liegt allerdings eine Unwahrscheinlichkeit, denn es widerspricht unzweifelhaft der Natur des überaus argwöhnischen, dem Volke mißtrauenden Militärdespoten, sich in einer so kritischen Situation nur mit „Höflingen" zu umgeben (a. a. O.). Hier liegt der charakterologische Fehler. 3. Vortrefflich ist der Nachweis der Verzerrung des Meropecharakters. Durch die scharfe Gegenüberstellung der Quelle einerseits und Voltaires anderseits weist Lessing nach, wie stark der Charakter der Merope unter den Händen Voltaires, und zwar, wie es scheint, ohne daß er es bemerkte, verroht ist. In der Quelle stürmte Merope in der furchtbarsten Erregung auf Ägisth, den sie für den Mörder ihres Sohnes ansah, ein; Voltaire macht aus dieser Szene der heftigsten Leidenschaft einen feierlichen Opferakt, für den Merope den passendsten Ort besonnen auswählt. Die Merope der Quelle war in jenem verhängnisvollen Augenblick nichts als Rächerin; in der Merope Voltaires vereinigen sich Rächerin und Henkerin. Bezeichnend ist, daß Lessing den Unterschied der Quelle und der Voltaireschen Dichtung besonders auch nach den tragischen Wirkungen bestimmt: für eine Merope, die in unserer Szene nach der Quelle geschildert ist, muß man zittern; die mitleidende Furcht, die man an sich für eine Mutter empfinden muß, die unwissentlich ihren Sohn töten will, wird aber zerstört oder doch wenigstens gestört, wenn diese Mutter sich als kalt grausam darstellt.

g. Voltaires Abhängigkeit von Maffei. Nach der Erörterung über die Mängel der Voltaireschen Charakteristik gelangt Lessing, allerdings zunächst ohne scharfen Einschnitt, zu seinem Hauptthema, d. h. zu dem Nachweis, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei sei. Nach den ersten Schritten auf dem neuen Wege freilich macht unser kritischer Spaziergänger halt, um stillstehend über eine allgemeine ästhetische Frage, zu der ihm eine Abweichung der beiden Dichter Veranlassung gab, zu philosophieren. Es ist dies die Frage der Überraschung.

In der Quelle kannte Ägisth sich selbst, kam mit dem ausdrücklichen Vorsatz sich zu rächen und gab sich dort für den Mörder des Ägisth aus. Die erste schwere Verwicklung entstand, weil er auch der Mutter

sich nicht entdeckt hatte. Bei Voltaire dagegen kennt Ägisth ebenso wie bei Maffei sich selbst nicht; er begibt sich nicht, wie es Lessing vermuten läßt, „von ungefähr nach Messene, sondern weil er unter den Fahnen der Merope für sie kämpfen wollte. (Bei Maffei führte ein reines Ungefähr den Ägisth in die Stadt seiner Väter.) In den Verdacht, „der Mörder seiner selbst" zu sein, kommt er infolge einer Verkettung zufälliger Ereignisse. Lessing tadelt diese allerdings die Struktur des ganzen Stoffs verschiebende Änderung, weil sie erstens der ganzen Geschichte „ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen" gäbe. In diesem Urteil zeigt sich wieder wie früher bei Olint und Sophronia (1. Stück) Lessings ausgesprochene Vorliebe für „das Simple und Natürliche" und seine Abneigung gegen das „Verwickelte und Romanhafte." Der zweite Grund, weshalb Lessing die Abweichung von der Quelle verwirft, hängt mit seiner allgemeinen ästhetischen Anschauung von der Überraschung im Drama zusammen. Weil wir, so führt Lessing seinen Beweis, bei einer dramatischen Dichtung nach der Quelle von vornherein den Ägisth kennen, so ist unser Schrecken über die beabsichtigte Tat der Merope an ihrem Sohne und das der Tat vorauseilende Mitleid mit der Täterin sehr viel größer als bei Maffei und Voltaire, wo wir nur vermuten, daß der vermeinte Mörder des Sohns der Sohn selbst sein könne, und Gewißheit erst in dem Augenblicke erhalten, in dem unser Schrecken aufhört. In seinen Anschauungen über den Unwert der Überraschung des Zuschauers steht Lessing unter dem Einfluß Diderots. Diderot vergleicht in seiner dramatischen Dichtkunst die „kurze Überraschung" des Zuschauers, die der Dichter durch Verheimlichung erreicht, mit der „anhaltenden Unruhe", in die er uns dann stürzt, wenn er uns kein Geheimnis aus seinen Personen macht. Ich weise zunächst darauf hin, daß Lessing und Diderot ihre Schlüsse gut aristotelisch vom Zweck der Tragödie aus ziehen. Prüfen wir die Lessing-Diderotsche Meinung! Der Dichter soll den Zuschauer nicht überraschen; das Vergnügen einer Überraschung ist armselig. Man wird zunächst gegen diese Ansicht geltend machen, daß der Dichter so seiner Dichtung den Reiz der Spannung nehme. Vergl. Hedelin, der Neuheit und Überraschung als Hauptannehmlichkeiten eines Dramas bezeichnet. Allerdings wird bei jener Anschauung jene krankhafte, fieberhafte Spannung beseitigt, die nur dem äußeren Gang der Ereignisse, namentlich dem Ausgang gilt. Um eines wahrhaft ästhetischen Interesses willen aber wird man gern darein willigen, daß der Dichter das „affektionierte", „pathologische" Interesse am Stoff beseitigt. Die Spannung wird sich nun von dem Geschehen auf das Wie des Geschehens, von dem Stoff auf die Form wenden. Nimmt man ferner mit Aristoteles die Erregung von Furcht und Mitleid als Mittelzweck des Dramas an, so wird dann, wenn der tragische Ausgang etwa von Anfang an dem Zuschauer bekannt ist, von vornherein eine tragische Grundstimmung entstehen. Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 18. Juni 1799, in dem Schiller es ausdrücklich als einen Vorteil des Stoffs der Maria Stuart bezeichnet, daß man

gleich in den ersten Szenen die Katastrophe sehe. Aber auch im einzelnen wird das durch das Vorwissen des Zuschauers ermöglichte Empfindungsspiel echt tragisch sein. Ich erinnere nur an die Fälle, in denen uns der Widerspruch zwischen dem kurzsichtigen, leidenschaftlichen Wollen der Helden und ihrem von uns vorausgewußten Schicksale als tragische Ironie zum Bewußtsein kommt. Vergl. namentlich Wallensteins Tod, z. B. im V. Aufzug. Nur anmerkungsweise sei noch hinzugefügt, daß nicht selten auch technische Gründe gegen eine Verheimlichung sprechen; denn oftmals läßt sich, worauf Diderot hinweist, nur durch kleine Kunstgriffe das Geheimnis aufrecht erhalten. Indes wäre die Forderung der grundsätzlichen Vermeidung der Überraschung sehr einseitig. Denn abgesehen davon, daß bisweilen nur durch Künsteleien der Zuschauer unterrichtet werden kann, ist der ästhetische Wert der Überraschung gerade aus dem Zweck der tragischen Dichtung abzuleiten. Denn wenn das Wissen des Zuschauers die Quelle langandauernder tragischer Empfindungen ist, so schwächt doch anderseits eben dies Wissen die Empfindungen. Wird der Zuschauer überrascht, so werden mitleidender Schrecken und mitleidendes Entsetzen, überhaupt die hohen Stärkegrade des Mitleids und der Furcht erregt werden. Eine starke Kunst aber wird diese starken Erregungen der tragischen Empfindungen nicht entbehren können.

Äußerst verwunderlich ist die Verteidigung der Euripideischen Prologe, die Lessing im Anschluß an seine „Meinung von der Vortrefflichkeit der Überraschung" unternimmt. Ihm sind diese Prologe aus eben dem Grunde wertvoll, aus dem sie einem Hedelin und anderen verwerflich sind: die Prologe, die einen vorläufigen Überblick über den ganzen Plan gewähren, zerstören ja eben die schlechte Spannung, das unberechtigte „stoffliche" Interesse. Verwunderlich ist bei dieser „Rettung" des Euripides dreierlei: 1. daß Lessing um des einen Vorzugs willen, den die Prologe in seinen Augen hatten, das Unpoetische an ihnen zu übersehen scheint. Bernhardy sagt von ihnen, sie knüpften sich an feste Formeln, klängen eintönig und kalt, oft redselig und verrieten selten eine poetische Hand (Grundriß der griechischen Literatur, 3. Bearbeitung, II, 2 § 119). 2. kommt Lessing, der feine Kenner der Technik, verwunderlich schnell darüber hinweg, daß Euripides, wenn er wirklich die Leser über den Ausgang seiner Dramen hätte belehren wollen, dazu ein so unkünstlerisches Mittel verwandt hätte. Die Gewaltsamkeit der Mitteilung durch einen wissenden Gott ist ebenso peinlich wie die Künstlichkeit in der Verschleierung. 3. geht der große Grenzscheider sehr leicht über den Einwurf hin, daß Euripides erzählende und dramatische Dichtung vermischt habe; das ist aber um so auffälliger, als Lessing diesen Vorwurf ja durch den Hinweis darauf abwehren konnte, daß die Prologe keine integrierenden Teile des Dramas sind. Das Recht des Genies in höchsten Ehren, aber die Grenzen der großen Dichtgattungen wird es nicht ungestraft vermischen. Übrigens verdanken

die Prologe nicht dem von Lessing gemutmaßten künstlerischen Beweggrunde ihre Entstehung, vielmehr dem Wunsche des Dichters, den Zuschauer über den vielfach veränderten, oftmals stark verwickelten Stoff in vorläufige Kenntnis zu setzen, ihm gleichsam ein Programm in die Hand zu geben (Bernhardy a. a. O.).

Nach dieser großen Einschaltung erledigt Lessing in schnellem Zeitmaß und in gedrängter Darstellung sein eigentliches Thema. Er weist nach, daß Voltaire alle wesentlichen Motive dem Maffei (dem so scharf Verurteilten) verdankt und daß er da, wo er abweicht, einen einzigen Fall abgerechnet, unglücklich verändert hat. Dieser Mangel an schöpferischer Kraft fällt um so schwerer ins Gewicht, als Voltaire-Lindelle den Maffei so verächtlich behandelt, obwohl dieser doch die ganze Fabel des Stücks, wie sie aus dem Altertum überliefert war, umgestaltet hatte. Die ganze Schärfe seiner Beweisführung, die jeden Anspruch Voltaires auf Ursprünglichkeit vernichtet, bringt die achtmalige Anapher er „entlehnte“ zum Ausdruck.

73. bis 83. Stück.

(Richard der Dritte.)

Überschaut man die ausgedehnten Untersuchungen Lessings, so fällt auf, daß nur ein kleiner Teil derselben der Tragödie Weißes unmittelbar gilt. Nicht was Lessing über Richard III., sondern was er aus Anlaß desselben sagt, ist das eigentlich Bedeutungsvolle. Im Mittelpunkt des Interesses stehen Lessings Untersuchungen über die Aristotelische Definition der Tragödie. Diese Untersuchung erklärt sich daraus, daß Lessing, um seine Hauptausstellung an dem Weißeschen Stück, die Kritik des untragischen Charakters Richards, zu rechtfertigen, einer Norm des Urteils bedurfte. Diese Norm hatte er in der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie gefunden. Aber seine Auffassung dieser Begriffsbestimmung war eine ganz andere als die herrschende. So war kritische Auseinandersetzung und positive Darlegung geboten. Nach einleitenden Vorbemerkungen stellt Lessing das Ziel seiner Kritik im Anfang des 74. Stücks deutlich hin. Alsbald folgen die Verhandlungen über die Aristotelische Definition; nach Beendigung derselben im 78. Stück kommt Lessing dann auf Richard III. zurück, um nun dessen untragische Beschaffenheit darzutun. Mit sehr losem Übergang wendet sich Lessing darauf im 80. Stück einem neuen Thema zu: er behauptet, auch die Franzosen hätten noch keine Tragödie, widerlegt die Gründe, die von Voltaire für diese Behauptung beigebracht waren, und untersucht die wahren Gründe. Den Schluß der ganzen Abhandlung bildet der Nachweis, daß Corneille, dessen Dichtungen die Franzosen hatten glauben machen, sie besäßen bereits eine Tragödie, nicht nur durch seine Dichtungen, sondern vor allem durch seine in den wesentlichsten Punkten falsche Auslegung des Aristoteles auf die Entwicklung der französischen Tragödie den nachteiligsten Einfluß aus-

geübt habe. Diese Kritik Corneilles ergänzt die früheren Erörterungen über die Aristotelische Poetik und liefert neue Gesichtspunkte für die Beurteilung Richards III. Für die Anwendung derselben aber verweist er den Leser mit den Worten: „Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unseren Richard selbst machen" an seinen eigenen kritischen Scharfsinn. Der Schwerpunkt des Schulinteresses liegt naturgemäß in dem Nachweis der methodischen Kunst, mit der Lessing den Sinn der Aristotelischen Sätze zu gewinnen sucht. Es sind also weniger die Ergebnisse der Lessingschen Untersuchungen zu betonen, als vielmehr die Methode ihrer Gewinnung. Die Ergebnisse sind bekanntermaßen von der späteren Forschung teilweise verbessert. Um aber auch den sachlichen Wert der Lessingschen Erörterungen herauszustellen, markiere man deutlich den Standpunkt, auf dem Lessing die ganze Fragenreihe gefunden hat. Übrigens sei noch angemerkt, daß bei einem Studium der nachlessingschen Forschungen Lessings methodische Kunst in besonders helles Licht gerückt wird, weil in einem großen Teil dieser Forschungen die Sicherheit der Methode in peinlicher Weise sich vermissen läßt.

In dem einleitenden Abschnitt vor Beginn der eigentlichen Untersuchung finden sich Äußerungen Lessings über Shakespeare, die auf denselben Ton wie die gelegentlich der Semiramis gestimmt sind. Er huldigt dem Originalgenie Shakespeares, rühmt bedingslos die Naturwahrheit seiner Darstellung, hebt den Freskostil seiner Tragödien hervor und bezeichnet ihn als den Spiegel, in dem man die Fehler eigener Dichtungen erkennen kann. Zum Beweis, daß allerdings Weiße an Shakespeare kein Plagium begehen konnte, ohne daß das Entlehnte sofort als ein Fremdling erkannt wäre, sei eine Konfrontation zweier durch die Situation verwandter Stellen gestattet. Es seien verglichen die beiden Werbeszenen. Die Verwandtschaft dieser Szenen liegt besonders darin, daß Richard in beiden Fällen bei der Umworbenen den tiefsten Abscheu gegen sich und seine Mordtaten überwinden muß.

Weiße: Richard III. Dritter Aufzug, 4. Szene: Richard: Allein die Ursach' selbst an meinen Missetaten, so schön sie immer ist, hat man Dir nicht verraten — wenn Du sie wissen willst, nur Du bist's, Du allein! Elisabeth: So wünscht' ich, Heuchler, gleich vom Blitz gerührt zu sein! Allein Dein böses Herz schwarz, schrecklich wie die Hölle, voll Raubgier, Mordsucht, Wut, ist Deiner Laster Quelle. — Richard: Elisabeth, nein, Du; hätt' ich Dich nicht geliebt, glaub' mir, was ich getan, hätt' ich nicht halb verübt. — Elisabeth: Du mich geliebt? seit wann? — Richard: Seit Deinen ersten Jahren. — Elisabeth: Und dieses hab' ich nie als itzt, erst itzt erfahren? Und meines Vaters Thron ward erst zuvor Dein Raub? Und darum tratest Du tyrannisch uns in Staub? — Richard: Prinzessin, ja, um Dir ein Königreich zu geben. — Elisabeth: Und darum raubtest Du auch Deiner Gattin Leben, damit sie desto eh'r der Welt entrissen ward? Auch Heinrich starb durch Dich, auch sein Sohn Eduard! Nicht wahr? damit sie hier frei von der Krone Bürden, die Du so gerne trägst, des Himmels Bürger würden? — Richard: Wie grausam bist Du nicht? Nein, nein, Elisabeth, der Schönheit edler Glanz, der Stirne Majestät, das Herz von Tugend voll, des Geistes edle Gaben, dies alles machte Dich allein zum Thron erhaben . . .

Shakespeare: Richard III. Erster Aufzug, 2. Szene. Anna: ... Hast Du nicht diesen König umgebracht? — Gloster: Ich geb' es zu. — Anna: ... er war gütig, mild und tugendsam. — Gloster: So taugt er bei des Himmels Herrn zu wohnen. — Anna: Er ist im Himmel, wo Du niemals hinkommst. — Gloster: Er danke mir, der ihm dahin verholfen. Er taugte für den Ort, nicht für die Erde. — Anna: Du taugst für keinen Ort, als für die Hölle ... — Gloster: ... Ist, wer verursacht den zu frühen Tod der zwei Plantagenets, Heinrich und Eduard, so tadelswert als der Vollzieher nicht? — Anna: Du warst die Ursach und verfluchte Wirkung. — Gloster: Eu'r Reiz allein war Ursach dieser Wirkung ... — Anna: Dächt' ich das, Mörder, diese Nägel sollten von meinen Wangen reißen diesen Reiz. — Gloster: Dies Auge kann den Reiz nicht tilgen sehn; ihr tätet ihm kein Leid, ständ' ich dabei. Wie alle Welt sich an der Sonne labt, so ich an ihm; er ist mein Tag, mein Leben. — Anna: Nacht schwärze Deinen Tag und Tod Dein Leben. — Gloster: Fluch, hold Geschöpf, Dir selbst nicht: Du bist beides. — Anna: Ich wollt, ich wär's, um mich an Dir zu rächen. — Gloster: Es ist ein Handel wider die Natur, Dich rächen an dem Manne, der Dich liebt. — Anna: Es ist ein Handel nach Vernunft und Recht, mich rächen an dem Mörder meines Gatten. — Gloster: Der Dich beraubte, Herrin, Deines Gatten, tat's, Dir zu schaffen einen bessern Gatten. — Anna: Ein bess'rer atmet auf der Erde nicht. — Gloster: Es lebt wer, der Euch besser liebt als er. — Anna: Nenn' ihn. — Gloster: Plantagenet. — Anna: So hieß ja er. — Gloster: Derselbe Name, doch bei bess'rer Art. — Anna: Wo ist er? — Gloster: Hier. ... Es liegt auf der Hand, wie sehr der Gegensatz der Gedanken- und Sprachmattigkeit des Weißeschen Richard und der teuflischen Dialektik des Shakespeareschen Richard jede Entlehnung unmöglich macht.

Wenn Lessing ferner äußert, bei Shakespeare könne der Dichter lernen, wie sich die Natur dem Auge des Dichters darstellen müsse, so sei darauf hingewiesen, daß Shakespeare keineswegs Durchschnittsbilder der Wirklichkeit gibt; seine Dichtungen sind nicht photographische Widerspiegelungen der Wirklichkeit. Seine großen Tragödien stellen das Menschliche, um im Bilde zu bleiben, mit bedeutender Vergrößerung dar.

Ein Beispiel dafür, daß dank des großen dramatischen Gehalts der Shakespeareschen Gedankenentwicklung einzelne Gedanken den Stoff zu ganzen Szenen für eine breitere dichterische Behandlung enthalten, seien als Beispiel angeführt die letzten Worte der 1. Szene des IV. Aufzugs. Hier findet der hilflose Jammer der Königin Elisabeth den ergreifenden Ausdruck: „Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben, die Neid in euren Mauern eingekerkert! Du rauhe Wiege für so holde Kinder! Felsstarre Amme! finst'rer Spielgesell für zarte Prinzen! Pflege meine Kleinen! So sagt mein töricht Leid Leb'wohl den Steinen."

Bei der mit Stück 74 beginnenden Hauptuntersuchung ist zunächst der lebhafte Rhythmus der Gedankenbewegung zu beachten. Mit wenigen Worten wird zuerst das Thema hingestellt (der Charakter Richards). Es folgt alsbald das Verwerfungsurteil des Aristoteles unter Hinweis auf den Zweck, den Aristoteles der Tragödie setzt. Im folgenden hört man eine Art dialektisches Frage- und Antwortspiel zwischen

Lessing und den Verteidigern des Weißeschen Richard. Dann macht Lessing darauf aufmerksam, daß das im Streit der Meinungen hin- und hergeworfene Wort: „Schrecken" überhaupt nicht dem Sinn des Aristotelischen Ausdrucks entspricht. Aus den weiteren Erörterungen hebe ich als für die Gedankenentwicklung Lessings noch besonders bemerkenswert seine Neigung hervor, einerseits sich kritisch mit anderen Auslegern auseinanderzusetzen, anderseits durch Selbsteinwürfe den Einwürfen der Gegner zuvorzukommen. Jene wie diese Neigung beweisen die dialektische Natur des Lessingschen Geistes. Dieser Natur entspricht nicht das ruhige Fortentwickeln positiver Gedanken. Die Gedankenentwicklung ist vielmehr das Ergebnis steter kritischer Streitverhandlungen. Da wo Lessing nicht andere Kunstrichter bekämpft, wird er durch die Einwürfe gleichsam sein eigener Gegner.

Der erste Gegenstand der Aristotelischen Untersuchung Lessings ist der Sinn des Wortes *φόβος* (= Furcht) an der Stelle der Definition, wo es heißt, die Tragödie erziele durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von den Affekten dieser Art. Die „neueren Ausleger und Übersetzer" gaben *φόβος* mit „Schrecken" wieder und nahmen als Gegenstand des Schreckens das Leid der tragischen Personen an. Lessing weist nun zunächst nach, daß dieser Schrecken als mitleidiger Schrecken schon im Mitleid enthalten sei, daß mithin das Wort *φόβος*, das in der Definition noch neben dem Wort für Mitleid stehe, einen anderen Sinn haben müsse. Er beruft sich dabei vorerst auf die Ausführungen Moses Mendelssohns in den „Briefen über die Empfindung", der den Schrecken ebenso wie die Trauer, das Entsetzen, die Furcht als Formen des Mitleids ansieht. Zu dieser Berufung auf Mendelssohn zwei Bemerkungen: 1. Mendelssohn ist in den von Lessing angeführten Worten nicht mit sich in Übereinstimmung. Wenn er sagt: „Ist denn der theatralische Schrecken kein Mitleiden?", so versteht er offenbar unter Schrecken eine Erscheinungsform des Mitleids. Anders bestimmt er das Verhältnis, wenn er Furcht und Schrecken aus Mitleid entstehen läßt. 2. Die Behauptung, daß der durch die Tragödie erweckte Schrecken Mitleid sei, ist falsch: unter Mitleid versteht man nichts anderes als das Mitempfinden des Leides eines anderen, und zwar kann dies Leid entweder schon vorhanden sein oder als bestimmt in der Zukunft eintretend angenommen und darum in der mitleidenden Empfindung vorweggenommen werden. Fürchte ich für den andern, so bemitleide ich ihn allerdings, aber nicht um des Leids willen, das ich für ihn fürchte, sondern um seiner Lage willen, die mir meine Befürchtung aufzwingt. Erschrecke ich für jemand, so ist das psychische Verhältnis ebenso, da der Schrecken nichts als plötzlich auftretende Furcht ist. Mitleid und Furcht für andere sind also zwei wesentlich getrennte, aber leicht enge Verbindungen eingehende Affekte.

Den richtigen Sinn des Wortes Furcht und der Verbindung Mitleid und Furcht bei Aristoteles gewinnt Lessing aus Aristoteles selbst, und zwar auf dem allein möglichen, streng philologischen Wege. „Aristo-

teles will überall aus sich selbst erklärt werden" — das ist der Grundsatz, den Lessing aufstellt und aus dem er die Forderung zieht, der Kommentator der Aristotelischen Poetik müsse „die Werke des Philosophen vom Anfang bis zum Ende", vor allem aber die Bücher der Rhetorik und Moral studieren. Die Geschichte der Auslegung der Poetik bietet positive und negative Belege für die Berechtigung der Lessingschen Forderung. So sind z. B. die wichtigsten Aufschlüsse über die Katharsis-Frage aus einer Schrift gewonnen, wo man sie zunächst nicht vermutet, nämlich aus der „Politik" (s. u.). Vor allem aber erklären sich die vielen Irrwege der Auslegung daraus, daß man nicht streng Aristoteles aus sich selbst erklärt, sondern teils anderweitige antike (z. B. platonische) oder gar moderne Ideen auf die Auslegung hat Einfluß gewinnen lassen. Lessing selbst gewinnt durch Benutzung zweier bis dahin nicht beachteter Stellen aus der Rhetorik eines der wenigen sicheren Ergebnisse der bisherigen Auslegung der Aristotelischen Tragödiendefinition. Aus diesen beiden Stellen will Lessing eine mehrfache Aufklärung gewinnen. Nach seiner Ansicht erfahren wir aus den fraglichen Stellen, daß die Furcht nicht der mitleidige Schrecken ist, und warum Aristoteles dem Mitleid die Furcht und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellt habe. Die Fragenreihe bekundet die Kunst Lessings in der Problemstellung, diese auch für philologische Auslegearbeit unentbehrliche Kunst.

1. Der Begriff des Mitleids bei Aristoteles. Nach Lessing kann nur ein solches Übel Gegenstand unseres Mitleids werden, das wir auch für uns selbst oder für einen der Unsrigen zu befürchten haben. Ich mache aber bereits hier darauf aufmerksam, daß Aristoteles nicht sagt, nur das Leid könne unser Mitleid verursachen, von dem wir fürchteten, es leiden zu müssen, vielmehr heißt es bei ihm, das Mitleid sei eine Art Unlustgefühl auf Grund eines verderblichen oder schmerzlichen Übels, von dem einer, der es nicht verdient hat, betroffen erscheint und von dem der Mitleidige wohl vermuten kann, daß er oder einer der Seinigen es leiden muß. (Rhet. II, cap. 8.) Es handelt sich also um ein Vermuten, nicht um ein Fürchten, um einen Denkakt und nicht um einen Affekt. In demselben Kapitel heißt es von den gänzlich zu Grunde gerichteten und darum mitleidsunfähigen Menschen: „Sie glauben nicht, daß sie noch etwas erdulden werden." Ebenso heißt es nachher, die, welche schon gelitten hätten, dem Leide aber entronnen seien, glaubten, wegen der gewonnenen Einsicht und Erfahrung, daß auch sie Leid treffen könne. Sie und die anderen, die das Bewußtsein, dem Leid ausgesetzt zu sein, haben, heißen geradezu wohlverständig (εὐλόγιστοι). Hierdurch fallen alle die Anschauungen, die die Entstehung des tragischen Mitleids von dem Vorhandensein des Furchtaffekts abhängig machen. Diese Auslegung reicht aber von Lessing bis in die neuesten Schriften, z. B. die von Dr. med. H. Laehr: die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles (Berlin 1896). Daß Aristoteles das

Fürchterliche und das Mitleidswürdige durch einander erklärt, ändert an diesem Ergebnis nichts, da ja aus der Möglichkeit wechselseitiger Erklärung sich darüber nichts ergibt, ob überhaupt Furcht für uns zur Erregung der Mitleidsempfindung notwendig ist. Der Satz: „Alles, was man bei sich fürchtet, das bemitleidet man bei anderen" hat den Zweck, den Umfang des Begriffs des Mitleiderregenden durch den anderen, mit jenem sich deckenden Begriff des für uns Furchtbaren, zu bestimmen. Es ist keineswegs eine psychologische Erklärung der Entstehung des Mitleids von Aristoteles beabsichtigt.

2. Die zweite Frage, die Lessing erörtert, ist, warum Aristoteles in der Erklärung der Tragödie neben dem Mitleiden „nur die einzige Furcht" nennt. Er weist die Erklärung ab, als ob dies darum geschehe, weil die Furcht „eine besondere, von dem Mitleid unabhängige Leidenschaft" sei. Als Grund gibt er selbst an, daß das Mitleid die Furcht notwendig einschließe. Aus dem eben von mir zur Kritik der herrschenden Anschauung Gesagten ergibt sich: Zur Erklärung des Mitleids ist nicht die Furcht erforderlich, sondern die Überzeugung, es könne uns ein dem Leide des Bemitleideten gleiches oder ähnliches Leid treffen. Den Grund, weshalb Aristoteles neben dem Mitleid nur die Furcht nennt, siehe unten! In seiner zweiten Abhandlung von der Tragödie hatte Corneille das Zweckmoment der Aristotelischen Definition dahin bestimmt, daß nicht beide Mittel, Furcht und Mitleid, zugleich zur Reinigung der Leidenschaften nötig seien, sondern daß auch eines zureiche. Lessing bekämpft ihn von seinem, m. E. falschen Voraussetzungen folgerichtig. Für Lessing ist es undenkbar, daß Mitleid für andere ohne Furcht für uns, und diese ohne jenes entstehen könne. Die erstere Anschauung steigert Lessing hier sogar dahin, nur durch die Furcht für uns erwecken die tragischen Handlungen Mitleid.

Es zeigt wieder Lessings dialektische Umsicht, wenn er den Verteidigern des Corneille im voraus den scheinbar möglichen Ausweg verlegt, den eine Stelle aus der Dichtkunst des Aristoteles bieten zu können scheint; hier heißt es: „Es dürfen weder die wackeren Männer einen Umschlag von Glück zu Unglück noch die schlechten einen solchen von Unglück zu Glück erfahren, denn dies ist weder furchtbar noch mitleiderregend, sondern entsetzlich. (Poetik 13, 2.) Der Meinung, als rechtfertige „die disjunktive Partikel" „weder—noch" die Ansicht Corneilles, hält er entgegen, daß weder—noch bisweilen im sprachlichen Ausdruck Begriffe disjungiere, die sich ihrer logischen Natur nach oder nach der Natur der in ihnen vorgestellten wirklichen Objekte wechselseitig forderten. Da nun tragische Furcht und tragisches Mitleid nach Lessings Grundanschauung sich wechselseitig hervorrufen, so hat er in der Tat die Gegeninstanz aus dem „weder—noch" beseitigt. Sieht man mit mir in Lessings Grundanschauung ein πρῶτον ψεῦδος (einen Grundirrtum), so darf man sich Lessings Verfahren nicht aneignen, sondern muß mit Furcht und mit Mitleid als mit zwei in der Wirklichkeit getrennten Affekten rechnen.

Übrigens hat Lessing für seinen Standpunkt nur das Gegenbedenken aus dem disjunktiven „weder—noch" beseitigt, nicht aber das Gegenbedenken aus dem disjunktiven „entweder—oder", das sich Poetik 11, 4 findet. („Denn diese Erkennung wird entweder Mitleid oder Furcht erregen.") Hier verfängt Lessings Rechtfertigung nicht, da ein Mitleid ohne Furcht (für uns), das die Disjunktion „entweder Mitleid oder Furcht" fordert, auf seinem Standpunkt undenkbar ist. Daß ich nun meine Anschauung über das Verhältnis von Furcht und Mitleid darlege: Nach Rhet. II, cap. 8 ist die Erwartung (oder der Glaube), man könne eben das selbst erleiden, um deswillen man einen anderen bemitleidet, die Vorbedingung für das Entstehen des mitleidigen Affekts. Dabei beachte man (wie schon gesagt) wohl, daß Aristoteles bei der „Erwartung" nur an den Denkvorgang als solchen, nicht aber an die diese Erwartung begleitenden Empfindungen denkt; der seelische Vorgang wird als affektlos gedacht. Im 5. Kapitel der Rhetorik sagt Aristoteles, die Furcht sei begleitet von der Erwartung, man werde etwas Verderbliches erleiden (*εἰ δή ἐστιν ὁ φόβος μετὰ προσδοκίας τοῦ πείσεσθαί τι φθαρτικὸν πάθος* . . .). Es ergibt sich: Die „Erwartung" eines uns möglicherweise treffenden Leids, welche die Vorbedingung für die „Entstehung" des Mitleids ist, ist ebenso im Furchtaffekt enthalten. Wird nun durch einen tragischen Vorgang in uns die Erwartung erregt, auch uns könne ein Leid (von der Art des dargestellten) treffen, so kann ein doppeltes geschehen: entweder kann sich der Affekt des Mitleids entwickeln (s. u.) oder der Affekt der Furcht. Der letztere entsteht dann, wenn die Erwartung auf das Empfindungsleben einwirkt; diese Einwirkung tritt unter normalen Verhältnissen, sobald das vermutlich erwartete Leid nahe erscheint, regelmäßig ein; das enthebt aber nicht der Pflicht, die Erwartung von ihrer Wirkung, durch die erst der Affekt der Furcht entsteht, zu sondern.

Lessing schätzt die Ansichten des Aristoteles sehr hoch; aber er ist auch ihm gegenüber nicht autoritätsgläubig; er würde mit dem Ansehn des Aristoteles bald fertig werden, erklärt er, wenn er mit seinen Gründen fertig zu werden wüßte. Ganz im Einklang mit dieser Grundstellung dem Aristoteles gegenüber steht es, wenn er die Frage aufwirft: „Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre?" Man versäume nicht, angehende Jünger der Wissenschaft auf diese Stellungnahme des großen Kritikers als eine vorbildliche hinzuweisen. Es gehört zu einem wahrhaft dialektischen Denken, daß man besonders die Voraussetzungen seines Denkens in Frage stellt, selbst wenn ein großer Name sie deckt. Das Ergebnis der Prüfung, die Lessing mit der Aristotelischen Definition des Mitleids anstellt, ist zunächst negativ. Er stellt fest, daß es ein Mitleid ohne Furcht für uns gibt. Indes verteidigt er doch den Aristoteles. Der Philosoph, so ist sein Gedankengang, will nicht das Mitleid nach seinen primitiven Regungen, sondern das Mitleid als Affekt definieren; dieses gesteigerte Mitleid aber tritt dann ein, wenn zum Mitleid die Furcht für uns hinzukommt. Gegen

diese „Rettung" des Aristoteles ist zunächst ein sprachliches Bedenken geltend zu machen. Das griechische ἔλεος bezeichnet Mitleid schlechthin, nicht einen bestimmten Grad von Mitleid; Aristoteles würde also mit seiner ganz allgemein gehaltenen Begriffsbestimmung in der Rhetorik dem Sprachgebrauch widersprochen haben. Auch sind „mitleidige Regungen", die nicht Affekt (πάθημα) wären, undenkbar.

Nach Lessing wird unser Mitleid, wenn die Furcht für uns hinzutritt, weit lebhafter und stärker. Zu denjenigen, die imstande sind zu glauben, daß sie dem Leiden ausgesetzt seien, bei denen mithin die Vorbedingung für die Entstehung des Mitleids erfüllt ist, rechnet Aristoteles diejenigen, die sich nicht sehr fürchten. Begründend fügt er hinzu: „Denn die, welche vor Schrecken außer sich sind, empfinden kein Mitleid, weil sie mit dem eigenen Leide beschäftigt sind." (Rhet. II, cap. 8.) Nach Aristoteles schließt also ein starker Grad der Furcht für uns den mitleidigen Affekt aus. Bei geringeren Graden von Furcht vermag allerdings Mitleid zu entstehen, weil sie den Menschen nicht ganz gefangen nehmen und ausschließlich auf sein eigenes Leid hinlenken. Immerhin lenkt auch eine geringgradige Furcht unser Empfinden auf uns hin und vom Nächsten ab. Es besteht mithin in jedem Falle ein Spannungsverhältnis zwischen der Furcht für uns und dem Mitleid für andere. Wenn nun trotzdem Aristoteles nach Rhetorik II, cap. 8 solche, die für sich fürchten, wenn es nur nicht in sehr hohem Grade geschieht, für geeignet hält, Mitleid zu empfinden, so erklärt sich das eben nicht aus dem Affekt als solchem, sondern aus dem mit dem Affekt verbundenen Glauben des Fürchtenden, auch ihn könne ein Leid treffen, wie es den Bemitleideten trifft. Die Menschen, die in einem tapferen Affekt (ἐν ἀνδρίας πάθει), wie z. B. im Zorn, stehen, bezeichnet Aristoteles als ungeeignet dazu, zu glauben, auch sie könnten leiden. Die, welche sich fürchten, sind mithin umgekehrt dazu geeignet. — Wenn also jemand, der durch die Anschauung des tragischen Leids zur Furcht für sich erregt ist, Mitleid empfindet, so empfindet er es, nicht weil er für sich fürchtet, sondern weil er das Bewußtsein hat, auch ihn könne das Leid treffen, um deswillen er die tragischen Personen bemitleidet. Dies Bewußtsein bringt ihn dazu, sich in die Zustände der tragischen Person zu versetzen und ihre Empfindungszustände mit vollem Verständnis und darum auch mit voller Mitempfindung zu durchleben.

3. Wieder begegnet Lessing einem neuen Einwurf, dem Einwurf, warum denn Aristoteles die Furcht noch besonders erwähne, da doch die Furcht für uns selbst mit dem Affekt des Mitleids verknüpft sei. Lessing beseitigt diesen Einwurf durch den Hinweis auf den Zweck der Tragödie. Aristoteles wollte uns, so meint Lessing, nicht bloß lehren, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne, sondern auch, welche Leidenschaften durch die Tragödie in uns gereinigt werden sollten. Dabei aber habe die Furcht noch besonders genannt werden müssen, weil sie nach Ablauf der Tragödie nicht wie das Mitleid aufhöre, sondern fortdauere und

nun als für sich selbst fortdauernde Leidenschaft sich selbst reinige. Das Gezwungene dieser Aushilfe liegt auf der Hand, da Aristoteles in der fraglichen Stelle der Definition sowohl von Furcht wie von Mitleid nur insoweit spricht, als die Tragödie sie erweckt und von ihnen reinigt (s. u.). Faßt man, wie es nach allem Obigen geboten ist, die Furcht nicht als einen Affekt, der in dem Mitleid mitenthalten ist, sondern als einen selbständigen, gleichgeordneten Affekt, so besteht natürlich die Schwierigkeit nicht, die in jenem Einwurf geltend gemacht wird.

4. Ein eigentümliches Interesse hat der Abschnitt des 77. Stücks, in dem Lessing die Aristotelische Definition der Tragödie nach ihrer logischen Form erörtert. Er glaubt, die Aristotelische Definition sei, wie es der Logiker nennt, eine „Definitio abundans", d. h. eine Begriffsbestimmung, in der mit den grundwesentlichen Merkmalen zugleich auch abgeleitete angegeben werden. Noch schwerer ist der Vorwurf, daß die Definition auch zufällige nur nach dem „damaligen Gebrauch" notwendige, nicht wesensnotwendige Merkmale enthalte. Indem er nun die zufälligen Merkmale wegläßt und die übrigen aufeinander reduziert, gelangt er selbst zu der Begriffsbestimmung, daß die Tragödie ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Was zunächst den Vorwurf angeht, die Aristotelische Definition bringe auch geschichtlich zufällige Merkmale, so scheint sich dies auf die Worte: „in verschönter Redeweise, mit einer nach den Teilen gesonderten Verwendung der Verschönerung" zu beziehen. Diese Begriffsbestimmung trifft allerdings auf die moderne Prosatragödie nicht zu. Aristoteles aber würde nach seinem durch Abstraktion von der griechischen Dichtung gewonnenen Begriff eine solche Prosatragödie nicht Tragödie genannt habe. Ihm gehörte die Kunstsprache eben mit zu den Merkmalen des Trauerspiels. Zu seiner eigenen, auf den ersten Blick völlig verfehlt erscheinenden Definition kommt Lessing auf Grund einer sehr schlechten Lesart. Er las nämlich hinter den Worten: „nicht in erzählender Form" ein „sondern", das in den Handschriften fehlt. Den so entstehenden logisch bedenklichen Sinn rechtfertigt er in sehr scharfsinniger Weise, er erklärt nämlich den Gegensatz: „nicht vermittels der Erzählung, sondern vermittels des Mitleids und der Furcht", indem er die dramatische Form, von der die Definition im Gegensatz zu der epischen Erzählung sprechen müßte, als eine notwendige Folge des Zwecks der Tragödie, d. h. der Erregung von Furcht und Mitleid hinstellt. Allerdings scheitert letztere Behauptung schon an der Stelle der Poetik, Kap. 26 gegen Ende, nach welcher Tragödie und Epos ein gemeinsames Ziel haben. Übrigens macht sich Lessing in seiner gekürzten Definition eines Fehlers schuldig, an dem, soweit ich sehe, die Auslegung des Aristoteles bis heute krankt, er vernachlässigt das von Aristoteles so scharf markierte Gattungsmerkmal der Tragödie: „Nachahmung einer würdigen Handlung." Die Aristotelische Definition ist durchaus streng logisch, sie enthält zunächst den Gattungsbegriff: Nachahmung einer Handlung, dann folgt der artbildende Unterschied. Derselbe wird ausgedrückt 1. durch nähere Be-

stimmung des Begriffs Handlung, 2. durch Angabe der Kunstform und 3. durch Angabe des Zwecks.

Der moralische Endzweck der Tragödie. 1. die Erklärung von *τῶν τοιούτων παθημάτων*. Lessing hat das große Verdienst, die Worte lediglich auf das „vorhergehende Mitleid und Furcht" bezogen zu haben; er schließt mit Recht von der Erklärung alle diejenigen Affekte aus, die nicht von der Art des Mitleids- und des Furchtaffekts sind Auch darin muß ich gegen Bernays (Zwei Abhandl. üb. d. Arist. Theorie des Dramas S. 27) ein Verdienst Lessings sehen, daß er den Unterschied des *τοιούτων* von *τούτων* (dieser) betont, denn m. E. kann *ὁ τοιοῦτος* bei logischer Strenge nie, wie Bernays meint, mit „dieser" übersetzt werden, sowenig wie unser deutsches „solcher" jemals in rein demonstrativem Sinne gesetzt wird. In dem griechischen *τοιοῦτος* ist, auch wenn es mit dem Artikel verbunden ist, ebenso wie in unserem „solcher" eine qualitative Bestimmung enthalten. Zur Verdeutlichung verweise ich auf Poetik 11, 4; hier bezieht sich Aristoteles auf eine Wiedererkennung, die er eben genannt hat, mit den Worten: „die derartige Erkennung" zurück. Er meint hiermit die ganz bestimmte eben genannte Wiedererkennung. Und doch hat es seinen logischen Grund, wenn er nicht „diese", sondern „die derartige" sagt; es ist nämlich vorher noch von anderen Arten der Erkennung gesprochen (§ 3); indem nun Aristoteles sagt: „die derartige Wiedererkennung", stellt er sie in den Gegensatz zu anderen Arten der Erkennung. In der Definition des Aristoteles werden zwar keine andern Affekte genannt, indem aber Aristoteles „die Reinigung der derartigen *παθήματα*" (Affekte) sagt, will er ausdrücken, daß von den verschiedenen Affektarten nur eben die beiden Arten, Furcht und Mitleid, in Frage kommen. Die Tragödie reinigt nicht von allen möglichen Arten der Affekte, sondern nur von denen, die sie erregt. Würde Aristoteles mit dem einfachen Demonstrativum (*τούτων*) zurückverwiesen haben, so würde er die Affekte der Furcht und des Mitleids nur als solche bezeichnet haben. Indem er mit *τῶν τοιούτων* sich zurückbezieht, faßt er sie als Arten der Gattung Affekt. Die Deutung, die Lessing durch die Übersetzung: „dieser und dergleichen Affekte" gibt, trifft den Sinn des Aristoteles nicht. Es würde, worauf Bernays schon hingewiesen hat, die Lessingsche Übersetzung im Griechischen ein *τούτων καὶ τοιούτων* verlangen. Aristoteles bezeichnet mit *τῶν τοιούτων* nicht Arten, deren Hauptvertreter Furcht und Mitleid sind, sondern Furcht und Mitleid selbst stellen den Umfang der beiden Artbegriffe dar. Übrigens ist der Lessingsche Fehler für seine weiteren Entwicklungen ohne nennenswerten Einfluß, da die übrigen „philanthropischen Empfindungen", die er mit dem Mitleid unter einem Artbegriff zusammenfaßt, nachher völlig zurücktreten.

2. Die Reinigung (Katharsis). Der Katharsisfrage gegenüber befindet sich der Poetikleser darum in einer peinlichen Lage, weil der für die Bestimmung des Zwecks der Tragödie entscheidende Begriff der Katharsis in den uns erhaltenen Teilen der Poetik nicht

erörtert ist. Lessing selbst aber verzagt nicht, glaubt vielmehr in dem, was uns von der Poetik erhalten ist, alles das zu finden, was Aristoteles einem Kenner seiner Philosophie über die Katharsis zu sagen für nötig halten konnte. Es wird sich zeigen, ob Lessing nicht zu kühn urteilt. In der uns an ihm bekannten Weise bahnt sich Lessing den Weg zu einer positiven Ansicht durch die Kritik früherer Ausleger, zunächst Corneilles, der Aristoteles gröblich mißversteht, dann des Dacier, an dessen Auslegung Lessing neben anderem Unrichtigen vor allem das tadelt, daß er von den vier Möglichkeiten der Reinigung nur die eine, die der Furcht durch unser Mitleid, und diese auch nur sehr schlecht erläutere. Lessing selbst nämlich erhält durch Kombination der beiden durch die Tragödie erregten mit jedem der beiden sie reinigenden Affekte vier Arten der Reinigung. Er weist aber die Notwendigkeit der kreuzweisen Kombination nicht nach. Auffällig schnell und ohne die ihm sonst eigene wissenschaftliche Vorsicht gelangt Lessing dann zu seiner eigenen Anschauung. Nach Lessing besteht die Reinigung in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten; die Tragödie erreicht diese Reinigung aber, seiner Meinung nach, indem sie die Seele von dem Zuviel und dem Zuwenig, d. h. von den Extremen, reinigt. Den psychologischen Vorgang, wie die Tragödie ein solches Mittelmaß des Empfindens herstellt, schildert Lessing nicht. Zur Kritik dieser Ansicht sei nur auf zweierlei hingewiesen: 1. erklärt Lessing nicht, wie die Erhöhung des Mitleids und der Furcht von zu niederem Maß zum Mittelmaß eine Reinigung genannt werden kann, 2. aber läßt er sich bei seiner Beweisführung eine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* zu schulden kommen, indem er auf die Lehre von den Affekten eine ethische Anschauung anwendet, trotzdem Aristoteles scharf zwischen Affekten und Tugenden scheidet. Eine Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten ist für Aristoteles undenkbar. Ein die Extreme vermeidendes Empfinden an sich ist keine Tugend; Tugend ist vielmehr eine dauernde Willensrichtung, durch die wir die gesunde Mitte zwischen zwei verschiedenen, einander extrem entgegengesetzten *παθήματα* innehalten. So ist ihm z. B. die Tapferkeit die Mitte zwischen Furcht und Verwegenheit.

So wenig nun hier auch der Ort ist, die Katharsisfrage nach ihrer ganzen Länge und Breite und nach der geschichtlichen Entwicklung des Lösungsversuchs zu behandeln, so soll doch das Wesentliche besprochen werden. Voran schicke ich Bemerkungen, die zur Verständigung über die einzuschlagende Methode dienen sollen. „Die Tragödie ist“, so lauten die wesentlichen Momente der Aristotelischen Definition, „eine nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen, eine Darstellung, die durch (Erregung von) Furcht und Mitleid die Reinigung von eben diesen Affektarten erzielt.“ Die nächste Aufgabe ist nun offenbar die Feststellung des Gattungsbegriffs, „Nachahmung einer Handlung“. Dieser Begriff beherrscht den ganzen Satz, der die Definition der Tragödie enthält. Die Wirkung,

welche die Tragödie ausübt, indem sie von Furcht und Mitleid reinigt, übt sie eben nur als nachahmende Darstellung einer (ernsten) Handlung aus. M. E. ist es geradezu der Grundirrtum der bisherigen Auslegung, daß sie den Charakter der Tragödie als nachahmender Darstellung nicht beachtet und z. B die reinigende Wirkung der Tragödie ohne Rücksicht auf ihre Natur als einer nachahmenden Darstellung bestimmen will. Zur Feststellung des generellen Begriffs der Nachahmung und ihrer Wirkung sind die Kapitel der Poetik vor der Definition der Tragödie um so mehr zu benutzen, als Aristoteles der Definition die Bemerkung vorausschickt, er wolle von der Tragödie sprechen, nachdem er vorerst die aus dem vorher Gesagten sich ergebende Bestimmung ihres Wesens dargelegt habe.

Von den wichtigsten Momenten, die den artbildenden Unterschied in der Definition bestimmen, bedarf der Begriff der Katharsis der sorgfältigsten Prüfung. Für die Erklärung dieses Begriffes bietet die Poetik selbst nichts, indes finden sich an einer Stelle der Bücher über die Politik, die Lessing im 78. Stück anführt, ohne sie zu benutzen, so inhaltvolle Ausführungen über die reinigenden Wirkungen der Musik, daß dieselben, wie es von Bernays zuerst geschehn ist, als Schlüssel für das Verständnis der Katharsis anzusehen sind. Das Recht der Benutzung der Stelle gibt Aristoteles obenein selbst, da er die parenthetische Bemerkung macht: „Was Katharsis ist, werden wir jetzt nur in einfachen Grundzügen sagen, aber in der Abhandlung über die Dichtkunst wieder darauf zurückkommen und genauer darüber reden." Die hier gewonnenen Ergebnisse sind mit aller Bestimmtheit auf die Poetikstelle zu übertragen. Sind so die beiden entscheidenden Begriffe, der der Nachahmung und der der Katharsis, gewonnen, so kann dann, da der Begriff von πάϑημα durch neuere Untersuchungen festgelegt ist, bestimmt werden, wie nun die Tragödie als nachahmende Darstellung eben die reinigenden Wirkungen ausübt.

a. α) Im 4. Kapitel der Poetik erörtert Aristoteles die Entstehung der Poesie. Nach seiner Meinung haben zu ihrer Entstehung zwei Ursachen mitgewirkt, die angeborene Neigung des Menschen nachzuahmen und die Freude an Nachahmungen. Diese Freude an Nachahmungen kann nach Aristoteles auch da beobachtet werden, wo Kunstwerke in vollkommen getreuen Nachbildungen solche Dinge darstellen, die uns, wie z. B. die widerwärtigsten Tiere und Leichen, in der Natur peinlich berühren. Der Grund der Freude liegt für Aristoteles darin, daß das Lernen nicht nur für die Philosophen, sondern auch für alle übrigen Menschen der größte Genuß ist. Die Eigenart aber des Erkenntnisgewinns aus der Betrachtung von Kunstwerken stellt sich dem Philosophen in folgender Weise dar: Seines Erachtens betrachtet man darum Bildwerke mit solchem Vergnügen, weil sich daraus ein Lernen und Erschließen dessen ergibt, was ein jedes darstellt. Bei einem Porträt z. B. sagt sich der Betrachter: „Das ist der und der". Hat man den dargestellten Gegenstand nicht schon früher gesehen, so wird einem das Abbild nicht als solches Vergnügen machen, sondern durch seine Technik oder durch seine

Farbengebung oder aus einem ähnlichen Grunde. Das festzulegende Ergebnis aus unserer Stelle ist mithin: Die Freude am Kunstwerk ist in der Hauptsache rein intellektueller Art; die Freude an der Technik der Darstellung ist nur etwas Nebensächliches. Die Erkenntnis aber, aus welcher die Freude entspringt, ist ein Wiedererkennen von etwas Bekanntem in dem künstlerischen Abbild. Diese Freude wird durch die Widerwärtigkeit des Dargestellten nicht verhindert.

Zur Bestätigung des hier gewonnenen Ergebnisses verweise ich noch auf Rhet. I, 11. Hier nennt Aristoteles das Lernen und das Sichwundern „süß"; das letztere, weil in ihm das Verlangen nach Lernen, das erstere aber, weil in ihm das Verlangen, in den „naturgemäßen Zustand versetzt zu werden" (*εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι*), enthalten ist. Im weiteren heißt es dann, da das Lernen und Sichwundern süß sei, so müßten auch die nachahmenden Künste, wie die Malerei, Plastik und Dichtkunst, und ebenso alles Wohlnachgeahmte angenehm sein, letzteres auch, wenn das Nachgeahmte selbst nicht angenehm sei; denn nicht über dieses freue man sich, sondern über das Erschließen (*συλλογισμός*), daß ein Bild die Darstellung eines bekannten Dinges ist. Aus dieser Rhetorikstelle hebe ich nur zweierlei hervor: Im Lernen sieht Aristoteles das Streben des Menschen nach dem naturgemäßen Zustand, dieser naturgemäße Zustand ist mithin das Wissen. Von der Freude an der Kunst aber scheidet Aristoteles hier ausdrücklich alles Wohlgefallen am Stoff aus.

β) Von den nachahmenden Künsten sind für uns hier von besonderem Interesse die Musik und die Poesie. Die Musik ahmt nach Aristoteles (Politik VIII, 5—1340 a) „Zorn und Sanftmut, Tapferkeit und Mäßigkeit und das Gegenteil von allen diesen und das übrige Ethische", also die Affekte und die ethischen Tugenden, nach. Die Poesie ahmt drei Stücke: Handlung, Charakter und Gedankenentwicklung nach, vor allem aber das erstere, also Handlung (Poetik, Kap. 6). Daß Aristoteles mit dem Begriff des Nachahmens nicht ein Kopieren der Natur meint, beweist das 9. Kapitel der Poetik. Hiernach stellt die Poesie nicht dar, was geschehen ist, sondern „welcherlei Dinge wohl geschehen könnten". Darum aber nennt Aristoteles die Poesie philosophischer und ernster als die Geschichte. Hiernach kann aber das Wiedererkennen von etwas Bekanntem in einer künstlerischen Darstellung nicht darin bestehen, daß man in dem Dargestellten das genaue Abbild des Bekannten erkennt, vielmehr handelt es sich um ein Wiedererkennen des Natürlichen in einem künstlerisch verklärten Abbilde. Der Zuschauer der Tragödie erschaut in der dichterisch gestalteten Handlung nicht die Vorgänge des wirklichen Lebens in naturalistischer Abbildung, sondern die Gesetze des Geschehens, die sich auch in dem Einzelvorgang der Wirklichkeit darstellen. (Vergl. oben S. 536 u. f.)

b. **Der Begriff der Katharsis.** Der Begriff der Kartharsis wird gewonnen aus Politik VIII, 7 (1341 b bis 1342 a). (Vergl. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der

Tragödie.) Hier teilt Aristoteles die Lieder ein in solche, „die eine stete sittliche Stimmung (ethische), zweitens in solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung (praktische), drittens in solche, die Verzückung bewirken (enthusiastische)". Für uns sind von Interesse nur die Verzückung bewirkenden Lieder. Aristoteles stellt nämlich die Wirkung dieser Lieder auf solche dar, die häufigen Anfällen von Verzückung ausgesetzt sind. Wenn dergleichen Leute solche das Gemüt berauschenden Lieder auf sich wirken ließen, so würden sie, meint er, zurechtgebracht, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren. Das Gesagte aber gilt nach Aristoteles nicht bloß für die, die zur Verzückung besonders veranlagt sind, sondern auch für alle Menschen, da in geringerem Maße alle Menschen der Verzückung unterworfen sind. Für alle also, sagt Aristoteles, müsse es eine Art von Katharsis und eine von Lustgefühl begleitete Erleichterung geben. In Parallele zu den kathartischen Wirkungen, welche die enthusiastisch erregten Menschen durch enthusiastische Lieder erfahren, stellt Aristoteles die kathartischen Wirkungen, welche die von anderen Affekten, z. B. Mitleid und Furcht, Erregten erfahren. Auch sie also erfahren ärztliche Kur, Katharsis und Erleichterung unter Lustgefühl. Das Mittel, durch welches die letzteren Wirkungen erreicht werden, nennt Aristoteles nicht. Nach der Analogie darf man vermuten, daß es die Affekte selbst sind.

Von den Ausdrücken, welche die Wirkung der enthusiastischen Lieder bezeichnen, sind zwei, nämlich *ἰατρεία* (ärztliche Kur) und *κάθαρσις*, durch das vorgesetzte „gleichsam" als Bilder gekennzeichnet. Auch für *κάθαρσις* nimmt Bernays mit Recht die Herkunft aus dem medizinischen Sprachgebrauch in Anspruch; *κάθαρσις* bezeichnet z. B. nach Galen (Döring, die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. S. 319) die Entleerung der nach ihrer Beschaffenheit dem Organismus fremden Stoffe. Dieser Metapher würde also im eigentlichen Sprachgebrauch der Ausdruck Reinigung entsprechen. Als das, was gereinigt wird, sind nach Analogie des medizinischen Sprachgebrauchs die ärztlich Behandelten zu denken. Man würde also hiernach die Wendung *τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* übersetzen müssen: Die Reinigung von den Affekten dieser Art. Der Ausdruck *καθίστασθαι* = Zurechtgebrachtwerden scheint gleichfalls medizinischer Herkunft zu sein. Für den vierten Ausdruck *κουφίζεσθαι* ist gleichfalls die medizinische Bedeutung nachgewiesen (Döring a. a. O. 330), indes bleibt man hier besser bei der eigentlichen Bedeutung („erleichtert werden") stehen. Als Wirkung der kathartischen Lieder würde sich also ergeben eine Reinigung von Affekten, ein Erleichtertwerden, ein Zurechtgebrachtwerden; offenbar drei Ausdrücke für dieselbe Sache. Bei dem ersten werden die Affekte als etwas aus der Seele Auszuscheidendes gedacht; im zweiten wird der Zustand der Seele im Affekt als ein Belastetsein angesehen; im letzten erscheint die Wirkung als ein Wiederherstellen des normalen Seelenzustandes, als ein *εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι*, um den oben in der Rhetorik gefundenen, dort allerdings unbildlich gebrauchten Ausdruck zu verwenden.

c. Der psychologische Vorgang der Katharsis. **Bernays**, dem die Auslegung der Poetik die Ausnutzung der Rhetorikstelle verdankt, versteht unter Katharsis „die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen". Diese Deutung fällt darum, weil für die Übersetzung „erleichternde Entladung" das philologische Recht fehlt Sie ist außerdem m. E. diejenige Übersetzung, die der richtigen Auffassung polar entgegengesetzt ist. In dieser Übersetzung nämlich kommt die Bernayssche Sollizitationstheorie zum Ausdruck. Bernays nämlich verlangt von der Tragödie nichts weiter, als daß sie dem Zauschauer einen Stoff biete, an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne. Die Aufgabe der Tragödie also besteht darin, daß sie durch ihren Stoff die Affekte zunächst hervorlockt und aufregt, zur Entladung bringt und so den Menschen davon befreit. Eine Deutung, die so spezifisch unästhetisch ist, daß sie den Aristoteles würde haben schaudern machen. Unästhetisch ist sie, nicht weil sie mit der Benutzung der medizinischen Metapher des Aristoteles Ernst macht — das verlangt die Rhetorikstelle — sondern weil sie dem Kunstcharakter der Tragödie nicht gerecht wird. Der Sinn von Katharsis kann nur gewonnen werden, wenn das obige Ergebnis über den Kunstcharakter der Tragödie als nachahmender Darstellung mit dem Ergebnis der Rhetorikstelle verbunden wird. Nach dieser Stelle erfuhren die durch enthusiastische Lieder Berauschten durch die Wirkung dieser Lieder auf sie Reinigung von dem Affekt der Begeisterung. Etwa darum, weil die erregten Affekte mit dem enthusiastischen Liede ablaufen? Dann müßte aber erst erklärt werden, wodurch die enthusiastischen Lieder den Affekt zum Ablauf bringen. Völlig klar wird die ganze Frage, wenn man in Erinnerung behält, daß auch die Musik eine nachahmende Kunst ist, die Affekte und ethische Tugenden nachahmt (s. o.), die mithin dieselbe Kunstfreude erweckt, wie jede andere nachahmende Kunst. Mit anderen Worten: Der, welcher Musik hört, erkennt in der musikalischen Darstellung seine Affekte wieder; sie werden ihm Objekte der Betrachtung, bereichern sein Wissen und verschaffen ihm so eben die intellektuelle Freude, die Aristoteles jeder nachahmenden Kunst als Wirkung beilegt. Die kathartischen Lieder bewirken Verzückung, zugleich aber geben sie dem Menschen in künstlerischer Form das Bild eben dieses Affekts, er erkennt seinen Affekt in dem künstlerisch dargestellten wieder und hat so als reines Subjekt des Erkennens die eigentliche Kunstfreude. Indem ihm aber der eigene Affekt Gegenstand besonnener Betrachtung wird, kommt er von dem Affekt selbst los. Am Anfang enthusiastische Erregung, am Ende besonnene Betrachtung, dort eine Alteration, hier völlige Wiederherstellung des normalen Seelenzustandes.

Die Anwendung auf die Tragödie ergibt sich nun leicht. Die Tragödie erregt die beiden Grundaffekte der Furcht für uns und des Mitleids für andere. Der Unterschied zwischen der Tragödie und der Musik besteht darin, daß die Musik die Affekte unmittelbar darstellt, die Tragödie aber nur die Ereignisse, die Furcht und Mitleid erregen. (Bei der

Gestaltung der Fabel soll sich, das will Aristoteles, der Tragiker vor allem von dem Zweck möglichst starker Erregung dieser Affekte bestimmen lassen.) Wie kommt es nun hier zur Katharsis? Auch nur, indem die Dichtung den Zuschauer zum Subjekt des Erkennens macht. Der tragische Dichter stellt nicht in sklavischer Nachahmung die Wirklichkeit dar; sein Werk läßt das Allgemeine im einzelnen anschaulich erkennen; philosophischer als der Historiker, befriedigt er den Trieb nach Welterkenntnis und Weltverständnis, der ja nach Aristoteles nicht nur den Philosophen, sondern allen eigen ist. Die Handlung des Dramas, die Furcht und Mitleid erweckt, wird also Gegenstand einer philosophierenden Betrachtung. Auch hier ist das Erkennen ein Wiedererkennen; denn in dem, was auf der Bühne geschieht, erkennt der Zuschauer die Wirklichkeit wieder, allerdings nicht so, wie man in einer genauen Photographie das Urbild wiedererkennt, durch ein einfaches Schauen, sondern durch ein vermitteltes Denken (*συλλογισμός*); in dem typischen Vorgang, den der Dichter darstellt, erkennt der Zuschauer die Vorgänge des wirklichen Lebens wieder, deren Gesetz der typische Vorgang darstellt. Durch die philosophierende Betrachtung tritt aber auch eine Beruhigung, eine Ausstoßung der Affekte ein; die Affekte beruhigen sich, weil die sie erregenden Ereignisse dank ihrer künstlerischen Behandlung Gegenstand des Erkennens werden. Die psychologische Anschauung, die der Aristotelischen Katharsistheorie zugrunde liegt, wird durch unsere tägliche Erfahrung bestätigt. Wenn ein Geschehnis starke Affekte, z. B. Furcht für uns, erweckt hat, so gelangen wir dann wieder zur Ruhe, wenn das Geschehnis von uns etwa nach seinen kausalen Zusammenhängen betrachtet wird. Die Tragödie aber erzwingt sich gleichsam die philosophierende Betrachtung, da sie durch ihre philosophische Natur zur Erkenntnis einladet.

Die starke Erregung des Affekts — das war die Wirkung der Tragödie gemäß den Erfahrungen, die jeder Theaterbesuch dem Aristoteles darbot. War dann aber nicht die Tragödie ein seelengefährliches Ding? mußte sich der Ästhetiker der Tragödie fragen. Die Antwort auf die Frage gibt die Lehre von der Katharsis. Gewiß erregt die Tragödie Furcht und Mitleid; ja, der Tragöde muß Virtuos in der Erregung dieser Grundaffekte sein. Aber die Tragödie spiegelt ja auch die Wirklichkeit in künstlerisch geklärter Form wieder und fordert damit zur künstlerischen Betrachtung auf. Sie reizt das große, im besonderen Sinne menschliche Verlangen nach Erkenntnis an und macht so die Seele, die noch eben von den Affekten heftig bewegt war, fähig zu ruhiger affektloser Betrachtung. So erscheint denn die Tragödie, die als Erregerin gesteigerter Affekte dem Ethiker bedenklich sein mußte, als ein Heilmittel für die Seele. Zwar erregt sie die Affekte, aber sie gibt dem Menschen auch das Mittel, von den Affekten freizuwerden. Sie schult ihn, das, was ihn mit Schmerz und Mitleid erfüllt, auch im Leben auf sein Wesen hin zu betrachten. Würde aber die Tragödie die Affekte nicht stark er-

regen, so würde der Zuschauer eben nicht lernen, auch das, was ihn kräftig bewegt, zum Objekt ruhiger Erkenntnistätigkeit zu machen.

Von den neueren Kunstphilosophen hat Schopenhauer viel Verwandtes mit der Aristotelischen Anschauung, wie ich sie verstehe. Über das Objekt der künstlerischen Darstellung äußert sich Schopenhauer, zwar führe uns der Dichter wie jeder Künstler immer nur das Einzelne, Individuelle vor, was er aber dadurch erkennen lassen wolle, sei doch die ganze Gattung; daher werde in seinen Bildern gleichsam der Typus der menschlichen Charaktere und Situationen enthalten sein (Welt als Wille und Vorstellung. 5. Aufl. II, S. 487). Zur Auffassung des Allgemeinen („der Idee", wie es Schopenhauer platonisierend nennt) kommt es dann, wenn die Erkenntnis zum reinen Spiegel des objektiven Wesens der Dinge wird; das kann sie aber nur werden, wenn das Denken nicht unter der Herrschaft und dem Druck des Affektlebens, des „Willens" steht (a. a. O. S. 419). Als Beleg dafür, daß auch das im Leben Peinliche in der künstlerischen Darstellung erfreulich ist, führt Schopenhauer das Goethesche „Was im Leben uns verdrießt, man im Bilde gern genießt" an (425). Auch im wirklichen Leben können wir aus der Betrachtung der Dinge, bei der wir die Dinge in ihren Beziehungen zu uns erkennen, zu der rein objektiven, der anschaulichen Erkenntnis übergehn; bei dieser Erkenntnis fassen wir im einzelnen das Allgemeine auf (426). Der ästhetische Genuß besteht in der Auffassung der Ideen.

Die der Tragödie eigentümliche Freude ist nach Aristoteles (Poetik, Kap. 14) die aus der Erregung von Mitleid und Furcht durch die Nachahmung entspringende Freude *ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονή*). Wenn die Auslegung die der Tragödie eigene Freude, wie es meist geschieht, als die Lust aus der Darstellung leidvoller Ausgänge definiert, so ist dabei das entscheidende Moment: *διὰ μιμήσεως* übergangen.

Außer der Freude am Erkennen, die bereits oben als die wesentliche ästhetische Freude bezeichnet wurde, kennt Aristoteles natürlich auch die Freude an der technischen Seite der Darstellung. Doch tritt sie in seiner Wertschätzung sehr zurück; „die geschmückte Rede", der Rhythmus und das Metrum sind ihm *ἡδύσματα* (Würzen).

Weißes Richard III. (St. 79). 1. Gemessen an dem Aristotelischen Maßstab, erscheint nun der Richard III. Weißes als eine untragische Tragödie, ist er doch so außer aller menschlichen Art, daß seine Leiden keine Mitempfindung und keine Befürchtung für uns erregen können. In der Tat ist das Menschentum in dem Charakter des Richard bis auf wenige Spuren (I, 1; III, 2) vom Dichter getilgt. Der Dichter hat nichts getan, um uns die Möglichkeit eines solchen Scheusals wahrscheinlich zu machen. Wie ganz anders Shakespeare! Durch biographische Charakteristik führt er in das Werden seines Richard hinein. Die ganze Gestalt des Weißeschen Richard ist unlebendig; sie erscheint nicht als ein Produkt wirklicher

Verhältnisse, sondern als ein Produkt der Dichterphantasie. Zur Charakteristik dieses Weißeschen Richard nur ein Wort aus seinem Munde: „Schon fühl' ich meine Brust von edler Mordsucht glühen" (III, 1). — Besonders tadelt Lessing den Ausgang des Richard, also die Gestaltung der Schlußempfindung der Tragödie. Allerdings stirbt Richard, als er den durch seine Mordtaten erworbenen Besitz eben genießen will. Aber er stirbt doch den Tod des Helden. Die Form, in der Lessing seinen Tadel ausspricht, ist witzig, da er mit seinem Bedenken sich gleichsam in den Dialog der tragischen Personen mischt: Die Königin sagt: „Dies ist etwas!" Lessing erwidert bei sich: „Nein, das ist gar nichts!" Festzustellen ist hier, daß Lessing vom Schluß eine Befriedigung der Gerechtigkeitsliebe des Zuschauers verlangt. Diese Forderung ist analog den Forderungen, die Aristoteles im 13. Kapitel der Poetik in bezug auf den Schicksalswechsel stellt. Für diese Forderung fehlt aber die Herleitung aus der Definition der Tragödie. Nur dann aber, wenn die Forderung der „poetischen Gerechtigkeit" aus dem Wesen der Tragödie abgeleitet werden kann, ist sie berechtigt.

2. Zuzweit begegnet Lessing dem Einwurf, der Dichter habe das Mitleid nicht durch den Titelhelden, sondern durch die Königin Elisabeth und die Prinzen erregen wollen. Lessing gesteht, „um allem Wortstreit auszuweichen", zu, daß diese Personen Mitleid erregen, malt doch in der Tat der Dichter die mitleidswürdigen Zustände derselben breit aus. Aber er weist auf die „fremde, herbe Empfindung" hin, die sich in unser Mitleid für diese Personen mische. Die lebhafte Art der Beweisführung, die lange Folge von Fragesätzen, beweist den Eifer, mit dem Lessing die Verurteilung eines solchen Ausgangs durch Aristoteles sich zu eigen macht. (Vergl. Poetik Kap. 13.) In der Tat ist zuzugestehn, daß das Mitleid durch das Schaudern vor dem Gräßlichen des Vorgangs stark geschädigt wird. Besonders interessant ist hier die Wendung, die Lessing dem Gedanken des Aristoteles nach der religiösen Seite hin gibt. Dem Bedenken gegen solche Gestaltung der tragischen Schicksale hält Lessing (hier wieder der echte Dialektiker!) das allerdings einschneidende Gegenbedenken entgegen, auch die Wirklichkeit zeige solches Gräßliche. Hier zeigt sich nun wieder, wie wenig Lessing gesonnen ist, dem Tragiker die servile Nachahmung der Wirklichkeit zu gestatten. Das Miterleben so gräßlicher Vorgänge auf der Bühne, meint er, könne in uns den Zweifel an der Vorsehung erregen, darum solle der Dichter solche gräßlichen Ausgänge meiden. Ganz eigenartig aber ist die Begründung dieser Forderung: an der göttlichen Vorsehung zweifeln kann nur der, der nicht den unendlichen Zusammenhang der Dinge durchschaut. Wer nur wenige Glieder überschaut, sieht da blindes Geschick und Grausamkeit, wo in Wahrheit Weisheit und Güte ist. Der Dichter, „der sterbliche Schöpfer", soll darum das kleine Ganze seiner Schöpfung so gestalten, daß es gleichsam ein verkleinertes Gegenbild des großen Ganzen der Schöpfung ist, d. h. er soll nirgends unaufgelöste Mißklänge dulden,

wie sie das Gräßliche hervorruft. Wie also im göttlichen Weltplan kein blindes Ungefähr und keine Grausamkeit für den vorhanden ist, der diesen Weltplan mit göttlichem Auge überschaut, so soll auch im Plane einer Tragödie für das Auge des Zuschauers nichts sein, was er nicht auf seine Zweckmäßigkeit durchschaute. Gegen diese Anschauung wird man nicht nur von seiten einer mechanischen Weltanschauung Widerspruch erheben müssen. Auch eine ästhetische Anschauung, die mit theistischen Voraussetzungen rechnet, wird dem Dichter nicht die Vollmacht geben, so Schöpfer im Kleinen zu spielen. Jede religiöse Anschauung, die es mit dem Wesen der Sünde und der Freiheit des menschlichen Willens ernst nimmt, wird sich zunächst mit solchen Fällen, in denen, wie in Richard III., die Bosheit des Menschen an dem gräßlichen Ausgang schuld ist, leicht auseinandersetzen können. Übrigens aber wird ein starker religiöser Glaube sich geradezu gegen ein solches Verhüllen der Härten des Weltverlaufs umsomehr auflehnen, als die harmonischen Eindrücke der Bühne den Zuschauer besonders empfindlich gegen die Disharmonien des Lebens machen.

Mit gutem Rechte dagegen lehnt Aristoteles das Gräßliche ab, weil es dem von ihm aufgestellten Zwecke der Tragödie widerspricht. Anders steht natürlich die naturalistische Ästhetik da, welche ohne Rücksicht auf die Wirkungen der Tragödie das Elend des Daseins in seiner ganzen Breite und Tiefe dem Tragiker preisgibt. Für Dichter dieser Richtung gibt es in der Darstellung des Furchtbaren und Gräßlichen überhaupt keine ästhetischen Hindernisse. Ihnen muß die Notwendigkeit der Schranken aus sozial-ethischen Gesichtspunkten heraus zum Bewußtsein gebracht werden, indem sie auf die demoralisierende Wirkung hingewiesen werden, welche die Darstellung des Gräßlichen auf die Volksseele ausübt.

3. Ein neuer Einwand wird von Lessing mit der Forderung des Aristoteles entkräftet, daß ein Werk zunächst die Wirkungen haben müsse, die ihm der Gattung nach zukommen. Lessing läßt sich nämlich von den Freunden des Weißeschen Stücks einwerfen, trotz aller kritischen Einwände sei doch Richard III. ein interessantes Stück. Lessing gesteht das zu und zählt eine Reihe von Wirkungen des Stücks auf. Er gibt also die Behauptung der Freunde Weißes zu, wehrt aber die Folgerung aus diesem Vordersatz, daß man nämlich zufrieden sein könne, eben unter Benutzung des Aristotelischen Satzes von den spezifischen Wirkungen der Tragödie, ab. Von den Vorzügen des Weißeschen Richard, die Lessing zugibt, ist einer von besonderem Interesse. Er räumt ein, daß die Gestalt Richards III. für uns von Interesse sei, weil er seine blutigen Pläne mit diabolischer Zweckmäßigkeit anlege und wir das Zweckmäßige so sehr liebten, daß es uns, auch wenn die Zwecke unmoralisch seien, vergnüge. In seiner Abhandlung „Über das Pathetische" (gegen Ende) findet Schiller ebenso einen zweckmäßigen Gegenstand für die tragische Darstellung des Dichters „in jeder starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft". Es dünkt ihm gleich, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, der Tragiker seine Helden wählen wolle. Hier ist nicht der Ort nachzuweisen, wie

Schiller durch diese Ausführung in Widerspruch mit den Voraussetzungen seiner kantianisierenden Ästhetik gerät, trotzdem er sie mit der Erklärung festhalten will: Laster, welche von Willensstärke zeugten, kündigten die Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an. Aber das mag gesagt sein, daß Schiller den Weißeschen Richard III. sonach als eigentliche Tragödie anerkennen müßte. Lessing seinerseits nennt ihn ein dramatisches Gedicht, indem er ihm zugleich die tragische Beschaffenheit abspricht. Die neuere Ästhetik hat dem Shakespeareschen Richard III. den Charakter der Tragödie retten wollen, völlig mit Unrecht, solange man wenigstens darüber einig ist, daß tragische Empfindungen nur da entstehen können, wo Wertvolles zugrunde geht. Selbstverständlich wird dabei Richard selbst als die Person gedacht, an der sich der tragische Charakter der Dichtung erweisen müßte. Shakespeares Richard III. ist, ebenso wie der Christian Weißes, ein dramatisches Gedicht, aber keine Tragödie.

Die untragische Tragödie der Franzosen und die falsche Auslegung des Aristoteles durch Corneille. In einer Auseinandersetzung mit Voltaire untersucht Lessing die Gründe, weshalb die Franzosen noch keine Tragödie haben. Von den Gründen, aus denen Voltaire die Mattigkeit der durch die französische Tragödie erweckten tragischen Empfindungen ableitet, nimmt Lessing den ersten, die Herrschaft des kleinen Geistes der Galanterie, als richtig an, den zweiten dagegen weist er zurück. Die Begründung der Abweisung ist darum interessant, weil Lessing seine beiden Gründe dort findet, wo er sie am liebsten sucht: bei Aristoteles und bei Shakespeare. Voltaire hatte die Mängel der französischen Tragödie aus der Unvollkommenheit der äußeren Theatereinrichtung abgeleitet. Lessing widerlegt ihn zunächst mit einem Zitat aus Aristoteles (Poetik, Kap. 14), zu dem er übrigens noch eine Stelle aus Kap. 6 hätte fügen können, in der Aristoteles vom Theatralischen sagt, es liege am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes. Das zweite Gegenargument entnimmt Lessing der Eigenart der Shakespeareschen Stücke, die die tragischsten Wirkungen erzielten, obwohl das Theater Shakespeares dem Verständnisse des Zuschauers nicht zu Hilfe kommen konnte. Den Hauptgrund dafür, daß auch die Franzosen noch keine Tagödie haben, sucht Lessing in der Eitelkeit der Franzosen, die sie glauben ließ, sie besäßen bereits durch Corneille und Racine eine Tragödie.

Zu Lessings Auseinandersetzung über die falsche Auslegung des Aristoteles durch Corneille genügen wenige Bemerkungen. Die Lage des Corneille bei der Auslegung des Aristoteles war von vornherein für eine streng sachliche Auffassung wenig günstig. Denn als er die Dichtkunst des Aristoteles zu kommentieren anfing, hatte er seine Stücke bereits alle geschrieben und zwar, ohne sich während der Arbeit in wesentlichen Dingen nach den Grundanschauungen des Aristoteles zu richten. Da Corneille aber die Übereinstimmung seiner dichterischen Praxis mit den Lehrsätzen des Aristoteles für sehr wünschenswert hielt, stand er bisweilen unbewußt, meist aber bewußt bei seiner Auslegung von vornherein unter dem Druck des Wunsches, seine Praxis möge mit der Theorie des Aristoteles

im Einklang sein. (Vergl. das 75. Stück.) Übrigens muß anerkannt werden, was bei Lessing nicht deutlich heraustritt, daß Corneille dichterisches Selbstbewußtsein genug hat, um in einzelnen Fällen seine durch den Erfolg gekrönte Praxis gegen die Theorie des Aristoteles einzusetzen. Peinlich berührt allerdings dabei, daß eben der Erfolg und nicht die Überzeugung vom inneren Recht Corneille die Sicherheit im Behaupten gibt.

1. Lessings Ablehnung der Trennung von Furcht und Mitleid, als der Wirkungen der Tragödie, zeichnet sich durch die spöttische Form aus, in der er die eigenen Gedanken des Corneille (Second discours de la tragédie) wiedergibt.

2. Daß Aristoteles Mitleid und Furcht durch „eine und ebendieselbe" Person erregt wissen will, sagt er nicht direkt, aber es ergibt sich von selbst daraus, daß Mitleid und Furcht in der Tragödie nicht unabhängig voneinander entstehen.

3. Unter dem dritten Gesichtspunkt tadelt Lessing zunächst wieder die fasche Auffassung in der Aristotelischen Tragödiendefinition. Dann aber dringt er wieder auf die spezifische Wirkung der Tragödie, an der man allein den Wert einer Tragödie bemessen könne.

4. Der vierte Abschnitt ist durch die logische Schärfe ausgezeichnet, mit der Lessing den Corneille abführt. Besonders scharf ist die Zurückweisung der ersten „Manier". Denn erstens weist Lessing nach, daß Aristoteles diese Art des Ausgangs, die er nach Corneilles Meinung nicht gekannt hatte, gar wohl gekannt, ja sogar als geringwertig bezeichnet hatte, und zweitens weist er nach, daß diese Manier gar nicht zur Sache gehöre, da ja der gute Mann gar nicht unglücklich werde. Bei der zweiten „Manier" zeigt Lessing, daß sie erstens nicht erreiche, was sie nach Corneille erreichen solle, und zweitens obenein den tragischen Charakter einer Handlung schädige.

5. Was Corneille zur Rechtfertigung der Wahl eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden (vergl. die Kleopatra in der Rodogune) sagt, widerlegt Lessing durch den Hinweis, daß das Mitleid- und Furchterregende in der Tragödie dem Umfang nach einander deckende Begriffe sind.

6. Die Auslegung, die Corneille der Aristotelischen Forderung, die tragischen Charaktere sollten edel sein, gibt, und zwar wieder im Interesse seiner Kleopatra gibt, ist allerdings eine exegetische Gewalttat schlimmster Art. Seine Ansicht berührt sich übrigens mit der oben besprochenen, nach der der tragische Held nicht moralische Größe, sondern bedeutende Kraft besitzen muß. Aristoteles fordert ethisch wertvolle Charaktere, weil nur sie Furcht und Mitleid erregen könnten. Bei Lessing kommt außer dieser Aristotelischen Anschauung noch die Rücksicht auf den „sittlichen Nutzen" der Tragödie hinzu; er befürchtet nämlich durch die Erhöhung eines niederen Charakters zum tragischen Helden eine Schädigung der Tugend. Das ist ganz bezeichnend für Lessings so oft hervortretende Grundanschauung, daß der Tragiker auf die ethischen Auswirkungen seiner Dichtung Rücksicht zu nehmen hat.

Der Schluß der Hamburgischen Dramaturgie.
(100. bis 104. Stück.)

Ein „Nachspiel“ — so nennt Lessing selbst den letzten Abschnitt. In diesem Nachspiel pulsiert das persönlichste Leben und Empfinden Lessings. Zwar ist Lessing überhaupt ein so persönlicher Mensch, daß man selbst da, wo er hervorragend sachlich ist, wenigstens im Stil seine Eigenart durchschimmern sieht; aber es dürfte wenig Stellen in seinen Werken geben, wo seine persönliche Empfindungs- und Denkweise so stark heraustritt, wie in diesem Schlußabschnitt der Hamb. Dramaturgie. Hier hat man den ganzen Lessing schon in dem reichen Wechsel der Töne. Da ist der Ton der ruhigen Darlegung, der Ton des rückhaltlosen Bekenntnisses, der Ton des Spottes und der Ironie. Da findet man Bilder und Vergleichungen, das sichere Zeichen, daß Lessing sich gönnt, er selbst zu sein; da fehlen nicht die gelehrten Anspielungen und Erinnerungen.

Besonders tritt heraus das Selbstbekenntnis Lessings, dies Urteil des großen Urteilers über sich selbst. Man behandelt Lessing ganz unlessingisch, wenn man Lessings Verteidiger gegen ihn selbst werden will. Ist es nicht ein Leitfaden für das Verständnis von Lessings ganzer Lebensführung, wenn er sagt: „Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten, aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glauben konnte!“ Spricht sich doch hier aus, daß Lessing seine Arbeit nicht nach einem bestimmten Lebensplan suchte, sondern sich von den Umständen diktieren ließ. Lessing besaß nicht die Aktivität, welche die einzelnen Arbeiten zur geschlossenen Einheit eines Lebenswerkes zusammenfaßt; er harrt, darin allerdings den Arbeitern im Weinberg vergleichbar, in einer gewissen Passivität des Anstoßes von außen, um dann höchste Aktivität zu entfalten. Wenn nun doch sein Leben den Eindruck der Einheitlichkeit macht, so erklärt sich das eben daraus, daß er nur dann arbeitete, wenn die Arbeit seiner eigensten Natur angemessen war. Beweis — Lessings Tätigkeit als Dramaturg. Zu dieser Tätigkeit ließ er sich dingen, aber nur weil diese Arbeit seinen Neigungen und Fähigkeiten entsprach. Seinen Fähigkeiten? Ja, denn obwohl „weder Schauspieler noch Dichter“, verstand er das innerste Wesen der Schauspielkunst und Dichtkunst genug, um auch dem genialsten Schauspieler und dem genialsten Dichter bis in die tiefsten Geheimnisse ihres Schaffens nachdringen zu können. Man hat Lessing, gegen seine ausdrückliche Erklärung, zum Dichter machen wollen; man hätte es nicht sollen, da man Lessing sonst entweder eine ihm schlecht anstehende Koketterie oder einen unklaren Begriff über das Wesen des Genies oder Mangel an Selbstbeurteilung nachsagen muß. Lessing beschreibt sein dichterisches Schaffen so deutlich, daß man dem gegenüber ihn nicht zu einem genialen Dichter etwa darum erhöhen wollen darf, weil er sich selbst erniedrigt hat. Lessing kannte das Wesen des Genies zu gut, um sich für ein Genie

zu halten; er wußte, daß z. B. der geniale Tragiker alles das, was nötig ist, um eine Tragödie aus einem Stoff zu schaffen, „ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären“ (Stück 1) in sich trägt; und eben diese unbewußte Gesetzmäßigkeit in seinem Schaffen spürte der Kritiker Lessing nicht bei seinen dichterischen Hervorbringungen. Es fehlte ihm ferner nach eigenem Geständnis der eingeborene Schaffensdrang, das naturgewaltige Schaffenmüssen. Wenn Lessing dichtete, so dichtete er, weil er dichten wollte, nicht weil er dichten mußte. Auch kannte er nicht an sich jenen Zustand der Selbst- und Weltvergessenheit, der den genialen Menschen gegen die Eindrücke seiner Umgebung isoliert. Endlich aber fehlte ihm, und dies ist das Wichtigste, das was Schopenhauer „intuitive Erkenntnis“ nennt. Beweis für letzteres das Geständnis, er müsse seine ganze Belesenheit gegenwärtig haben. Das Stück Genialität aber, das Lessings Geist im allgemeinen eigen war und das auch seine dichterischen Werke auszeichnet, war der witzige, geistvolle, geniale Einfall.

Die Hamb. Dramaturgie ist ein Fragment geblieben. Fragment geblieben sind auch und am meisten Lessings Untersuchungen über die Schauspielkunst. M. E. zum größten Schaden der deutschen Theaterkritik und der deutschen Schauspielkunst. Wäre Lessing in seiner Darstellung der Gesetze der Schauspielkunst weiter gediehen, so würde das deutsche Publikum sicher peinlicher gegen das „allgemeine Geschwätze“ sein, das heute noch wie einst zu Lessings Zeiten sich Theaterkritik nennt. Nur wenn an Lessings Anfänge angeknüpft wird, wird sich ein System „mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßter Regeln“ aufstellen lassen, nach denen sich exakte Urteile über schauspielerische Darstellungen fällen lassen — Fragment ist auch die Kritik der Dramen geblieben. Hat doch Lessing nicht ein einziges Shakespearesches Stück analysiert. Daher schließen sich auch die von Lessing gewonnenen Ergebnisse nicht zu einem systematischen Ganzen von Gesetzen der Dichtkunst zusammen. Lessing wollte ja auch nicht eigentlich Gesetzgeber sein, denn für die Tragödie waren ihm die Gesetze durch Aristoteles so unerschütterlich festgelegt, daß ein Übertreten derselben nur zum Schaden der Entwicklung der Dichtkunst geschehen konnte. In Aristoteles sah er nicht sowohl den Gesetzgeber, der aus sich heraus Gesetze entwirft, als vielmehr den Philosophen, der auf dem Wege einer gewaltigen Abstraktion die Gesetze kodifiziert, nach denen der Geist der griechischen Dichter unbewußt geschaffen hat. An diesem Gesetzbuch maß er die klassische Dichtung der Franzosen, in deren Bann die deutsche Dichtung stand; er maß sie mit um so größerem Recht, als sie selbst nach diesem Maßstab gemessen sein wollte. Damit aber die Messung möglich war, mußte zunächst der Maßstab fest und sicher hingestellt werden. Das geschah durch eine philologisch peinliche Untersuchung des Sinns der Aristotelischen Poetik. Das Ergebnis der Kritik war, daß die Franzosen, wie sie den Aristoteles mißverstanden hatten, so auch keineswegs seinen Gesetzen entsprachen. Damit aber war der Bann der Franzosen gebrochen und dem deutschen Geiste die Fessel abgenommen, die ihn hinderte, sich

seiner Natur nach dichterisch auszuleben. Noch lag es damals wie ein Fluch auf dem deutschen Volke, daß es keinen Charakter hatte oder doch wenigstens nicht wagte, seinen Charakter zu entfalten. Indem Lessing die Autorität der Franzosen brach und die Deutschen auf das germanische Genie Shakespeare hinwies, half er den Deutschen dazu, mit sich selbst bekannt zu werden, zu sich selbst Vertrauen zu fassen und sich selbst zu leben.

Lessing deutet in unserer Stückfolge auf die Stürmer und Dränger hin, die Vorboten einer neuen Zeit, die Männer des gesetzlosen Schaffens. Lessing bekannte sich nicht zu diesen Geistern. Wie hätte er es mit seinem Aristoteles, dem Euklid der Dichtkunst, in der Hand auch tun können! Geniales Schaffen war ihm nicht gesetzloses Schaffen, da das Genie unbewußt nach Gesetzen schafft. Wohl aber hatte Lessing dem Genie das Recht der Selbstgesetzgebung zuerkannt, und daher durfte das wirkliche Genie für sich auch das Recht in Anspruch nehmen, unbekümmert um die Franzosen, aber auch um Aristoteles, der ja nur die Gesetze des genialen Schaffens der griechischen Dichter kodifiziert hatte, sich selbst Gesetz zu sein. Lessings unsterbliches Verdienst ist es, dem deutschen Genius mit dazu verholfen zu haben, daß er sich aus sich heraus nach den Gesetzen entwickeltete, die in seiner Naturanlage vorgebildet waren.

Nachtrag.

Zur Literatur über Kleist vergl. noch Holzgraefe: Schillersche Einflüsse bei Heinrich von Kleist. Programm 1902.

Inhaltsverzeichnis.

Heinrich von Kleist.

William Shakespeare.

Gotthold Ephraim Lessing.

